تراثنا

خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال

دراسة وتحقيق
إبراهيم حمادة

وزارة الثقافة والإرشاد القومي
المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

فهـــرس

خيال الظل

[illegible]

ميكانيكية المخايلة

[illegible]

وظيفة الدمية

[illegible]

خيــال الظــل

• يردد آباؤنا فى بعض قرى الريف المصرى بعض الأمثال التشبيهية التى تؤدى مدلولا معينا اصطلحوا على مواصفاته اصطلاحا ذهنيا متوارثا دون ادراك لحقيقة الشبه به ادراكا حسيا واقعيا معيشــا ، ومن هــذه الأمثلة المتوارث مدلولها « فلان عامل زى خيال الضل » ولو سألت المتمثل من أبناء هذا الجيل عن ما هية خيال الظل ، لبدهه السؤال ورغب فى استيضاح شيخ عجوز ربما يعيه . ولو طالبته هو ، على ضوء ما توحيه العبارة ، لصمت قليلا يتأمل عبارته محاولا ايجاد مقارنة يتصور فيها هذا الشىء ، وقد اتسم بمظاهر وخصائص هذا الفلان واوجه الشبه بينهما لأنه كان يستهدف غائية المثل وما يوحيه من صفات غرضية تشبع حاجته فى التعبير والمقارنة وتغنى عن أوصافه الطويلة باجمالها السريع . يحدث هذا دون التنبه لما فى المثل من معنيات معينة ، ربما لا يعرف حقيقتها أو واقعية مسمياتها الأصلية . ولو قال أحدهم « فلان عامل زى الأراجوز » لضحك المتلقى وتبادر الى ذهنه صورة الرجل الخفيف الضاحك المتحرك ذى الروح الفكه الذى لا يخلو من مكر وحيلة ، وأجرى عملية ارتباط تخيلية سريعة بين الدمى الأراجوزية وشخصية المشبه . ففى الحالة الأولى لا تحدث عملية ارتباط نتيجة لاختفاء لعبة خيال الظل بين أبناء هذا الجيل ، بينما الأراجوز — فى الحالة الثانية — لا يزال يعايشنا فى فترات متباعدة من حياتنا ، وقد أغرمنا به فى طفولتنا أيام الموالد والأحفال الدينية والأعياد ، وما فتئنا نمر به فى نفس المناسبات مرا خفيفا عابرا فتتداعى أفكارنا وصورنا الباطنية ، وفى زحمتها تبدو أطياف

صندوق الدنيا وألعابنا الشعبية الأخرى . ولو قلنا الآن « ان فلان يحركه فلان كما يحرك اللاعب خيوط الدمية » لفهم المتلقى من هذا المثل الحضارى المعنى المقصود حتى ولو لم يدرك حقيقة هذا اللعب العصرى الذى لا يعرفه لأنه لم ينتشر بعد — فهو يفهم ما يعنيه التشبيه دون ما حاجة ملموسة لمعرفة هذه اللعبة وممارسة رؤيتها ، تماما كما يعرف جيلنا المعاصر مدلول كلمتى « بك » و « باشا » ومصدرهما التاريخى وكما لا يزال يستعملهما أحيانا تمجيدا لوضع ملائم ، فى حين أن جيلنا المقبل سيتداولهما ايحائيا ويعبر بهما بمقـدار ما تشعه الكلمة فى النفس من معـان وقيم اجتماعية حتى ولو لم يدرك حقيقة المنبع ومجرى الاستعمال بل تكفى الصورة المتخيلة وما فيها من تزاويق ربما خفقت فى تراث الشعب المقول الى فترة معينـة وصارت لها دلالاتها الخاصة ، أو انحدرت الى زوايا التاريخ المظلمة وماتت كآلاف الكلمات التى تموت بعد حياة طويلة .

والواقع أن هذه الفنون العروسية الثلاث وثيقة القربى حتى لكأنها سلالة كريمة يختلف أفرادها غنى ومعرفة ونفوذا ، أو أسرة عريقة تنحدر من مئات السنين يمثل اولها الجد الأكبر الوقور الذى يجب أن يستريح ، وثانيها الأب العامل فى غير كد وثالثها الحفيد الذى ما زالت فيه حيـوية الشباب وقابلية التطور والنمو .

والمؤلفات الغربية عن أسرة الدمية غير قليلة كما أنها تلقى اهتماما دراسيا كبيرامن المعنيين بأمرها بينما لا تحظى عندنا الا بالاشارات الخاطفة واللمحات السريعة النادرة وفى كتب محدودة لا تعد على أصابع اليد الواحدة مع أن الجد الأكبر — خيال الظل — كان يشكل جزءا هاما من فنونا الشعبية المندثرة التى لعبت دورا ايجابيا فى المزاج الشعبى وقت جاهها وشبابها النشط الا أنها قد قبرت ولما تزل حية وقبل أن تستنفد أغراضها وتشهد رجولة الابن ومولد الحفيد .

ولقد وضعت تلك الدراسة الموجزة في خيال الظل بادئا من أقدم نصوص اكتشفت إلينا حتى الآن آملا أن نتتبعه فيما بعد في مراحله المختلفة من الاشارات والمدونات الخاصة به حتى مرحلة اختفائه نهائيا من أفقنا العربي وإن بقي بعض خطه من فنانيه المعمرين.

ولصعوبة البحث وندرة المراجع قصرت دراستي الراهنة على مرحلة وجوده في مصر، مع أن الحاجة ماسة لإتمامه وتبديد وحشته بتعريفه بزملاء له في الأقطار العربية الأخرى، نشأ معها وترعرع في طقسها المتشابه وغذى بنفس مادتها وتبادل معها الأفكار والآلام والآمال والمتاعب والملامح أيضا؟ ولكن ما الحيلة والشقة بعيدة وأصول البحث دارسة معفاة في طيات المجهول وغيابات الظنون والموضوع غير مسبوق بمحاولة أو زيادة؟

وخيال الظل — لغويا — اصطلاح عربي شائع اتخذ معناه المستقل وانصهر في ضمير الشعب وحياته التعبيرية اليومية حتى اكتسب دلالة خاصة لا يمكن أن تحرمه إياها قسوة السلامة اللغوية عندما تطالبه بالوضع العكسي ليكتسب الصحة اللغوية الدقيقة والمفهوم الطبيعي لمعطياته وتجعله «ظل الخيال» لأن المقصود من الخايلة هو الصورة الظلية التي يعكسها الخيال المادي أمام الضوء الخلفي وقياسا على هذا يسمي شمس الدين ابن دانيال مصنفه الذي ضمنه تمثيلياته الظلية الثلاث اسم تمثيلياته الأولى «طيف الخيال» وبهذا نسب الظاهر الى الباطن وجعل الأهمية للبقعة المنعكسة على الشاشة؛ ولا يمنع ذلك من تقبل هذا الوضع المعروف إذا نظرنا الى الظل باعتباره النتيجة المرغوبة في العملية ونسبنا اليه الخيال، وربما كان في هذا تأكيد لأهمية الظل بوصفه الهدف الأساسي في العملية، كما لو كنا ننسب مجهولا الى معلوم.

وقد تنبه الى ذلك البحاثة (متز) عند حديثه عن مادة خيال الظل في

دائرة المعارف الإسلامية فأصبح أن لخيال الظل اسما آخر هو «ظل الخيال»
وهذا هو الاسم اللغوي المفترض للعلبة بدلا من «خيال الظل» أو «خيال
الستارة» كما اشتهر في بعض الأحيان ولكن «ظل الخيال» كما هي العادة في
كثير من المركبات الشائعة في اللغة الشعبية — فإن تعميم التركيب بين
العارضين تآلف ومنطوق العامة التي تداولته وتوارثته واكتسبت مدلوله
الخاص .

ولقد كان لخيال الظل في حياتنا الترفيهية في القرون الوسطى مجالات
فسائح عامرة وحلقات ساحرة أكدت شأنه وأهميته في جميع الطبقات ، ولكن
عندما انحدر به الزمن حتى يغالب شراسة الحياة وقسوة التطور الاجتماعي
المحتوم بدلا من مسايرته ومرافقته في مدارجه الصاعدة حتى أفضى به
الضعف والضيق إلى الانكماش والهزال ثم إلى الانقراض في أوائل هذا
القرن .

لقد كان أشراف الناس وأثرياؤهم في أول الأمر يستقدمون المخايلين (اللاعبين
بخيال الظل) في احتفالاتهم ولياليهم اللاهية مثلما يستقدمون كبار القصاص
والمنشدين والمغنيين حتى إذا ما تلقفه الشعب من خاصته وكبرائه إلى مجالات
أفراحه أكثر المخايلون وتطورت ألعابهم وفنونهم وانطلقوا يجوبون القرى
وأحياء المدن في موالد الأولياء والمناسبات الدينية والقومية ويقومون
بالترفيه عن المدعوين في حفلات الزواج والختان ويعرضون باباتهم
(تمثيلياتهم الظلية) في المقاهي وبعض الحانات والأسواق ، ولكن شعبية
المخايلة التي صارت إليها لم تصبح نشاطا قاصرا على الترفيه عن العامة
وتسليتهم سواء أكان ذلك بموضوعات الجد أم الهزل ، بل ظل المخايلون
يغزون القصور ومسامر الأعيان في الريف والمدن على السواء وخاصة في
ليالي رمضان وحفلات النذور ومجالي الصبوات والقصف ، وقد عاصر

المرحوم أحمد تيمور[1] فترة احتضار هذا الفن الشعبي بمصر وعلل سبب تواريه واختفائه تعليلا منطقيا يؤكد الدور الهام الذى لعبه انبثاق فن آخر متقدم ، فقد قال فى كتيبه « خيال الظل » — « اخترع الافرنج الصور المتحركة وكثرت أماكن عرضها فى مصر فأكب الناس عليها وهجروا أماكن الخيال ، فأبطلت واقتصر على اللعب به فى الأعراس على قلة ، حتى قل المشتغلون به وكاد يدرس فيما درس من الأشياء القديمة » .

واذا ما جارينا هذا الرأى الذى دارت حوله كل تعليلات الباحثين فى المخايلة — واعتبرنا هذا السبب هو السبب الجوهرى من أسباب اختفاء خيال الظل فاننا يجب أن نعرف أن السينما ظهرت فى مصر عام ١٨٩٧ حين استوردت آلتا عرض « لوميير » أقيمت احداهما فى فسحة مقهى بالقاهرة والأخرى بمقهى فى الاسكندرية ، ولم يظهر التصوير السينمائى المحلى الا فى عام ١٩١٥ عندما قام عبد الرحمن صالحين بالتقاط صورة لنفسه وهو يدخن النارجيلة ويرحب بزبائنه على باب صالة السينما التى كان يملكها وقتئذاك ، والواقع أن هذه الخطوة الحضارية فى طريق الفكر البشرى حملت خيال الظل على الانسحاب من الميدان والانزواء فى الدروب الشعبية بالمدينة ، ثم التقهقر بعيدا عن العاصمة ، ولكن سرعان ما عمت موجة التجديد والتطور النفسى والاجتماعى والحسى أنحاء الوطن . ولما لم يجد خيال الظل لنفسه مخرجا من هذا الحصار ، استسلم للاختناق والموات ، وبقيت السينما تتضاخم وتعظم آليا وفنيا لتناطح فنا آخر كان قد سبقها فى الوجود فى مصر بربع قرن تقريبا .

وموضوع المخايلة عامة من الموضوعات الكبيرة التى لا تكتفى بذاتها فى الدراسة والتاريخ بل تحتاج دراستها الى الكثير من العلوم الحديثة

(١) توفى سنة ١٩٣٠ .

كالبحوث الأنتربولوجيـة والأثنولوجيـة والسيكلوجيـة والفونولوجية ونحوها ، ولكننا فى هذا البحث تجنبنا الاستغراق والاستطراد عن طريق الاستعانة بمثل هـذه الدراسات خوفا من التورط فى زحمـة المجردات والنظريات وتحميل الحقيقة المقصودة بالتعليل والتحليل بما يغرقها فى عبابه ، ويخفى بعض ملامحها البارزة ولا سيما أن القيم النصية للمخايلة ليست كثيرة ومتنوعة حتى تسمح بمثل هذه الدراسات العلمية المطولة .

هـذا الى أن المخايلة — كما سنرى — ترتبط بفروع كثيرة من الموضوعات يمكن أن يكون كل منها دراسة منفصلة شاملة ، ولهذا أغفلنا — عن عمد — بعض الجوانب الفرعية بينما تعرضنا للفروع الهامة المتصلة بالأساس مباشرة تعرضا هامشيا لا يجعلها تطفو بين المعالم الرئيسية للموضوع وان كان يجعل منها ظهارات خلفية له تؤكد ملامحه ، ففى كل منحنى من الدراسة الظلية مزلق يمكن أن يفضى الى مجال بحثى طويل يقود الى الاستطراد والاستقراء وبالتالى الى البعد عن البحث الأصلى ولو بعدد محدد من الخطوات .

ميكانيكية المخايلة

قبل الحديث عن المولد الميلادي لخيال الظل ومسالك هجرته وظروف انطباعاته ومدى تجاوب الشعب المصرى مع أفانينه وذلك من خلال تمثيليات ابن دانيال يحسن أن نقدم تعريفا بآلته وأدواته المنفذة من سياق صورة متخيلة لواقع مجتمعنا المصرى في العصر المملوكي الذي ما زلنا نرى ملامح منه خافتة في القصور العتيقة والدروب الضيقة ذات البيوت الحجرية والمشربيات الخشبية بالإضافة الى ما تنطوي عليه التصانيف التاريخية التي سجلت أحداث هذا العصر وغرائبه ، وكل من الآثار العمرانية وأقاويل التاريخ يثير الخيال نحو أجواء شرقية فيها حلم العطور ونكهة الأسطورة وسحرها.

كانت بركة الرطلى تتوسط حى الطبالة (الفجالة الآن) وقد امتد من شرقيها الخليج الكبير والتحمت من غربيها بالخليج الناصرى (شارع رمسيس حاليا) الذى يمدها بمياهه النهرية تلك التى سرعان ما كانت تتسرب فى الخليج الكبير . وعند معتنق الخليج الناصرى بالبركة ، شيدت قنطرة الحاجب التى تسبح من تحتها أفواج الزوارق الى رحبة البركة بينما قامت على حوافها العمائر الفخمة والقصور المذهبة حيث يسكن الوزراء وكبار رجال الحكم والجيش من المماليك ، وكان يطيب للناس فى المواسم والأعياد أن يخرجوا الى الشطئان بآلات طربهم وأطعمتهم يتلهون ويأكلون ، وكانت تنطلق من القوارب المزدانة بالأعلام الملونة أنغام حلوة من الشبابات والطنابير والدفوف تطرزها فى مرح أصوات القيان وصنوج الراقصات ، حتى اذا

فلما أقبل المساء أوقدت القناديل والشموع فأرسلت أضواءها تزيح ظلمة الليل، وراح باعة الحمص المقلي والزلابية والقطايف يجوبون الشاطئ المزدحم، بينما يجلس إلى منصة عالية لقانقي(1) يغني على السجق والعصافير المقلوة وينافس في البيع «رواسا» ينادي على الأكارع والملوخية، ومن وراء الجموع اللاهية تلمع الفوانيس بالشرفات والمسارح وتلوح الستائر المخملية المتدلية وتقف الراقصات تترجرج لدنة وتتثنى في الغلالات والجواري الحسان اللاتي يتهامسن من خلفها ويسترقن النظر إلى المغنين والراقصات وفرسان المماليك ثم يتغامزن في خبث وضحكات صافية معطرة تتخللها همسة.

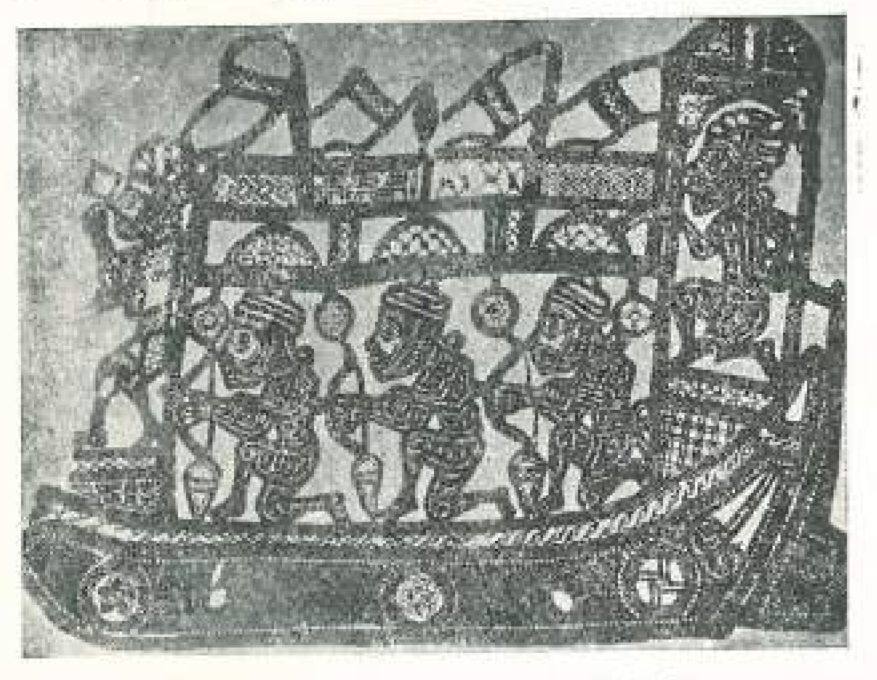
كان العصر صائفا وكان ربع الزيني المشرف على البركة كأنه مهرجان يموج بالأصوات والألوان والضياء، وهناك انعقدت حلقات من الناس مختلفي الأعمار على مسافات غير متباعدة، حلقة منهم تمرح على مهرج لطخ وجهه بالدقيق والأصباغ، وأخذ يحاور تلميذه القبيح ويبادله النكات والقفشات فاستهوى ذلك بعض المتفرجين فراحوا يتبادلون معهما القافية، بينما راح بعضهم في حلقة أخرى يصفقون لقرد يرقص على ظهر عنزة ثم يسوقها وبيده طرطور يجمع فيه الفلوس والدراهم من النظارة، أما الآخرون في البعيد فإنهم يبدون دهشين لأن أحد الحواة أخرج كتكوتا من مؤخرة أحدهم.

وكان بالساحة مشرب عامر جلس زبائنه يلعبون النرد والشطرنج ويحتسون الزنجبيل والقرفة وحب الرمان وبجوار المشرب قامت دار كبيرة «خيال الظل» تجمهر الناس ببابها يتنافسون على مشاهدة رواية جديدة، بينما رابط المكارية بالقرب من الدار بحميرهم وبغالهم المسرجة ينتظرون الناس ليعيدوهم إلى دورهم ومساكنهم بعد انتهاء العرض.

(1) القانق: الأمعاء المحشوة (السجق).

وعندما زحف المساء جلس المتفرجون على دكك خشبية تملأ صالة طويلة وقد تناثرت بينهم بضع موائد مربعة عليها مشروبات وفى أيدى البعض قراطيس الترمس والحمص ، وعيونهم جميعا معلقة بالمسرح ينتظرون اسدال الستائر وعزف الموسيقى وبدء اللعب .

كان مسرح « خيال الظل » عبارة عن حاجز خشبى بعرض الصالة يفصل المشاهدين المصفوفين عن اللاعبين ، ويرتكز هذا الحاجز على الأرض ويرتفع فوقها حتى قبيل السقف بقليل وفى وسطه — على بعد متر ونصف من الأرض — فتحة طولها نحو المتر وعرضها متر ونصف تقريبا وقد شدت



«صورة من الجلد كانت تستعمل فى خيال الظل فى مصر فى العصر المماليكى وهذا الرسم محفوظ فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين (رقم السجل ١٦٤١) واكبر الظن انه يمثل سفينة عليها بحارة ومحاربون ـ الصورة من كونل » من تعليقات الدكتور زكى محمد حسن فى كتاب «التصوير عند العرب» لأحمد تيمور (باشا) ص ١٤٢ ٠



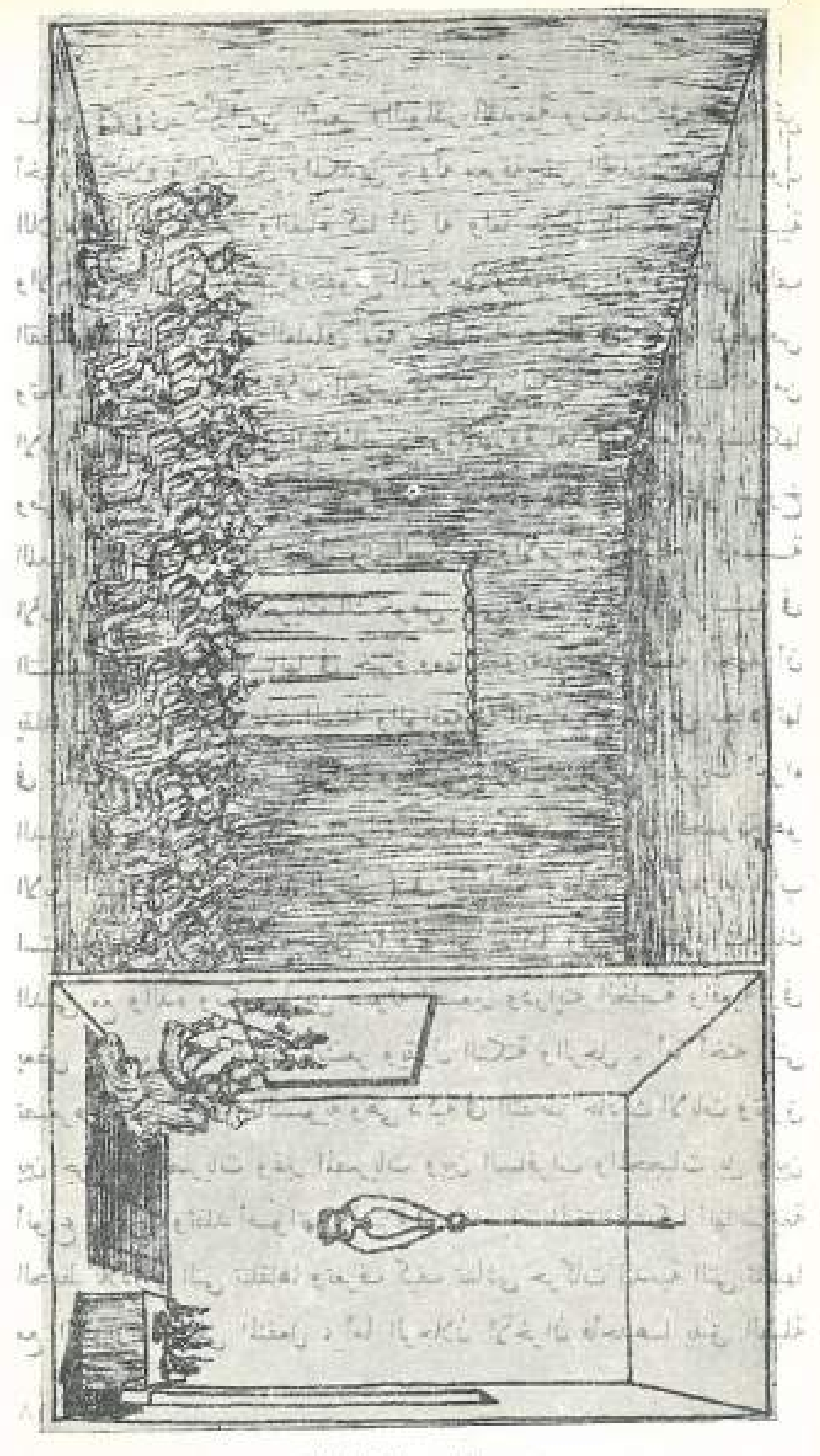
« صورة رسم من الجلد مما كان يستعمل فى خيال الظل بمصر فى العصر المملوكى . وهذا الرسم محفوظ فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة ببرلين واكبر الظن انه يمثل فارسا ممن يصيدون الباز وقد كانت مثل هذه الاشكال تصنع من الجلد المخرم ويمكن تحريك أجزائها المختلفة وتغطى هـــذه الأجزاء بالالوان المختلفة » .

من تعليقات الدكتور زكى محمد حسن فى كتاب «التصـــوير عند العرب» لأحمد تيمور «باشا» ص ٢٠٢ ــ ٢٤٣ .

عليها ستارة من القماش الأبيض الرقيق الشفاف وفى أسفل الشاشة من داخل المسرح — جهة اللاعبين — ثبت قضيب مفرغ من الخشب ليحمل الدمى المشتركة فى اللعب وعلى الأرض صندوق كبير يحوى مجموعة من شخوص العروض التمثيلية وهى عبارة عن أشكال طول كل منها حوالى القدم مصنوعة من جلد الحيوان الصلب على هيئة الشخصيات المشتركة فى موضـوع التمثيلية وأحيانا على شكل حيوانات كالحمير والكلاب والماعز أو أشياء جمادية كالسفن والبيوت والأشجار ، ولهذه الشخوص الجلدية مفاصل وثقوب نفذت بقدر ولغرض محقق ، يدفع اللاعب فيها عصية لتحريكها وتمثيل الشخصية المذكورة فى النص كما أن بعضا منها مثبت على قضيب حديدى رفيع أو سلك صلب ، وعند العرض تطفأ أنوار الصالة وتغلق النوافذ والأبواب ثم تثبت الشخوص فى القضيب الخشبى فتبدو ملتصقة بالشاشة ثم يضاء من داخل المسرح مصباح زيتى أو مجموعة من الشموع تحبس أنوارها بواسطة حواجز أو براقيط تمكن الضوء من أن يتركز على الشاشة وعندئذ تظهر ظلال الشخوص على الشاشة وتنعكس من الجهة الأخرى فيراها المتفرجون واضحة فيبدأ اللاعبون تحريكها بعصيهم وهم يؤدون بأصواتهم الجهيرة حوار القصة التمثيلية وتتبادل الشخوص الحوار والمواقف والحركات كما يتبادل الممثلون على خشبة المسرح حوارهم ومواقفهم وفى بعض الأحيان تصحب اللعب أنغام موسيقية يوقعها المساعدون .

وإذا أردنا أن نتعرف على جوقة عاملة فدعنا نقدم لك أفراد احدى الجوقات من غير المنحرفين الذين صبغوا أعمالهم بالجنس ومتطرفاته :

هذا هو الأب — صاحب الفرقة ومديرها — شيخ عجوز رقيق الحاله ، حاضر البديهة سريع النكتة ، ذكى لماح ، يحفظ تمثيليات عديدة لمخايلين



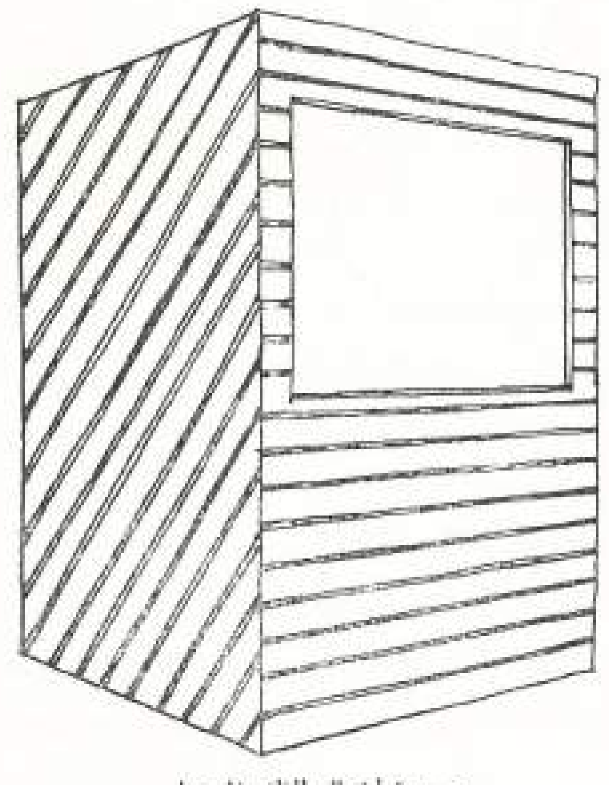
صورة لمسرح خيال الظل

سابقين ويروى كثيرا من الشعر والنوادر القديمة ويتحدث فى طلاقة عن أخبار البخلاء والطفيليين والمكدين ، وله معرفة بفن الحديث والأصول اللازمة لقرض الشعر والغناء كما أن له ولعا خاصا بالحكايات الشعبية والأحاجى والزجل ، وخبرة بنفوس المتفرجين وأهوائهم ، وهو الذى يؤلف القصة التمثيلية ويلقنها العاملين معه وغالبا ما يشترك فى صنع الشخوص وتحديد سماتها . وهذا الأب الريس قد تمكن لكثرة أسفاره وتنقلاته من الاطلاع على أحوال بعض البلاد العربية ومدنها وقراها ومن معرفة مسالكها وطرقها وعادات أهليها وطبائعهم وكثيرا ما يرى وهو يترحم على شيوخ اللعبة الأجلاء ممن كانوا يجالسون السلاطين والأمراء والحكام ، ومهمة الأب فى اللعبة هى تحريك الشخوص التى تقوم بالأدوار الرئيسية فى التمثيليات ويتحاور بلسانها فى خبرة ومهارة ويحاول ما وسعه الجهد أن يقلد فى صدق الشخصيات الممثلة والواقعة فى الحياة ، ويعبر عن محادثاتها فى تناغيم صوتية مختلفة الطوابق ويحاكى ضروب سلوكها بتحريك أجزاء الدمية فى حذق كما لو كانت بشرا مصغرا ، والفرد الثانى فى المجموعة هو الابن الصغير ويساعد (الريس) فى تمثيلياته ويتأهل بكل مزايا الأب استعدادا لأن يرث صنعته بكل ما فيها من حرفية وفن ، ويقوم بتحريك الدمى مع والده ويكسبها من صوته الصغير ودرايته الخاصة واقعية وفى بعض أوقات فراغه يقرض الشعر ويقول النكتة والزجل ، أما أخته التى تصغره فتؤدى الأدوار النسوية وهى ذكية فى التقاط أحاديث الاناث وتفرق بين حركات المصريات وغير المصريات وبين السافرات والمحجبات بل وبين أنواع مهنهن ، وتقلد أصواتهن المميزة فى المناسبات المختلفة ، كما أنها سريعة الحفظ للأدوار التى تتلقاها وتعرف كيف تماشى حركات الدمية التى تلعبها مع الحوار التمثيلى المنفعل ، أما الرجلان الآخران فأحدهما يدق الطبلة

ويصدر منها النقرات التى ترقص عليها العرائس أو تنفعل فى دويها كما يساعد فى تنظيم عملية الدخول وشئون الترحال والحل .

أما الآخر فانه يعزف على آلة وترية تشبه العود ويمتاز بصوت جهورى يستعين به المخايلون وقت الحاجة ، كما يقوم بمساعدة الأب فى تصميم شخوصه وتلحين قصائده وأشعاره وكثيرا ما يشترك الأفراد فى ترديد الأغانى الجماعية والقاء الأناشيد وتصوير الأصوات الجماهيرية التى تحتاجها التمثيليات .

واذا ما تركنا هذا المسرح الظلى الثابت وفرقته العاملة الى أقصى الساحة حيث يربض كثير من ظلام ، وجدنا مسرحا آخر لخيال الظل لكنه



صورة لخيال الظل المتجول

من النوع البسيط المتنقل الذى يسهل به أداء عروض متعددة فى أكثر من مكان طوال الليل وهو يشبه الكشك الخشبى غير انه يتكون من قوائم (ضلوع) خشبية يترابط بعضها ببعض بواسطة مفصلات تمكن من تطبيق (المسرح) وحمله، وعلى هذه القوائم تثبت حيطان من القماش السميك ما عدا أعلى الواجهة فقد ثبت عليه قطعة من القماش الأبيض الرقيق، ويدخل المخايل ومعه زميل أو اثنان الى جوف (مسرحه) ويضعون الشخوص لصق الشاشة المشعة ثم يوقدون فى الخلف مصباحا صغيرا فتنعكس خيالات الشخوص فوق الشاشة ويراها المتفرجون من الجهة الأخرى وهم جلوس على الأرض أو واقفون، وبعد أن ينتهى المخايلون من سرد تمثيلياتهم وتحريك دماهم تبعا لموضوع القصة ومتطلباتها الحوارية والدينامية يجمعون من النظارة بعض الدراهم ثم يرتحلون الى مكان آخر .. وهكذا.

وقد حفظ لنا المرحوم أحمد تيمور — عن عصره — وصفا لهذا المسرح المتنقل فى كتيبه السابق الاشارة اليه، ولا بأس من اثباته هنا حتى تتضح صورة مسرح خيال الظل فى مخيلة القارىء :

« يتخذون — لخيال الظل — بيتا مربعا يقام بروافد من الخشب ويكسى بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث ويسدل على الوجه الرابع ستر أبيض يشد من جهاته الأربع شدا محكما على الأخشاب وفيه يكون ظهور الشخوص.

« فاذا أظلم الليل دخل اللاعبون هذا البيت ويكونون خمسة فى العادة منهم غلام يقلد النساء وآخر حسن الصوت للغناء فاذا أرادوا اللعب أشعلوا نارا قوامها القطن والزيت تكون بين أيدى اللاعبين أى بينهم وبين الشخوص ويحرك الشخص بعودين دقيقين من خشب الزان يمسك اللاعب كل واحد بيد فيحرك بهما الشخص على ما يريد ».

ان هذه التسلية التى يظنها قارىء اليوم من أبناء هذا الجيل ساذجة التكوين بالنسبة لما تزخر به عوالم التسلية الحالية من تقدم فى نواحى المسرح والسينما والاذاعة والتليفزيون والمطبوعات كانت تصاغ لها تمثيليات صياغة أدبية نثرا وشعرا وبالعامية أو الفصحى (٤)، وأحيانا تكون حسنة السبك هادفة المضمون قليلة الموضوع تحوى الكثير من الخصائص الجوهرية للكوميديا الحديثة علاوة بالطبع على أنها كانت تتلاءم مع التكتيك الاجتماعى والذوق الشعبى القائم، وقتئذ (٥)، وكان الجمهور يتهافت على مشاهدة عروض خيال الظل ليفارق بين فنون المخايلين الواقفين ويفاضل بين ابداعاتهم بل وليحتفل ببعض نوادر حاجاتهم ونكاتهم (٦) وكان المخايلون الذين هم فى أغلب الأحيان مؤلفون ومخرجون ولاعبون يتفننون فى اجتذاب النظارة بتنويع الموضوعات وتجديدها وابتكار النكات الساخرة والمواقف الضاحكة ومحاكاة الشخصيات الشهيرة والمتطرفة السلوك التى اكتسبت فى مجتمعها خصائص تميزها. كما لم تكن تخلو البابات من تعابير وتعليقات نقدية اجتماعية للعادات والأوضاع العامة ولا من التلميحات والتهويمات السياسية اللاذعة.

غير أننا نلاحظ أن نصوص المخايلة العربية اتسقت لفترة طويلة مضامينها من موضوعات الجنس، ومادت فى ذلك الى أبعد حد ممكن حتى أصبحت فى مراحل زمنية مختلفة بسبب تجاوزها لا تعرض على هذا المفرق تترنح منه على الجمهور الذى شجعها وأشبع ابتذالها بالأفكار وتقارضها التشجيع، وأعتقد أن هذه النكسة التى كانت تصاب بها المخايلة فى مضامينها الفنية كانت تحدث فى فترات تدهورها، فتضطر الى جذب الجمهور، ومعين يعايشها هذا المستوى الهابط بعرض صور الجنس كلها عرضا مثيرا تماما كما تلجأ بعض الأعمال الكتابية والتمثيلية فى عصرنا الحاضر الى (صناعة) جمهورها عن طريق التصوير الجنسى وفضائحه

وظيفة الدمية

يوم توصل الفنان الأول الى لعبة « خيال الظل » لم يكن ذلك هو أول عهد وظيفة الدمية بالاكتشاف ، فان هناك مرحلة طويلة سابقة لعبت فيها الدمية أدوارا اجتماعية رئيسية لها شأنها وقوة تأثيرها ، وما زلنا نجد بعضها منحدرا من أعماق الزمن الضارب فى المجهول ومتمثلا فى بقايا المجتمعات البدائية المعاصرة والمنعزلة عن الآفاق الحضارية الحديثة ومجارى تياراتها ، بل نجد بعضها الآخر معايشا ، فى شكل تطورى ، لأرقى الأمم تحضرا وتمدنا وذلك تبعا للمقتضيات التى تمليها الظروف النفعية والبيئية فى كل من الجهتين .

ومراكز الحضارات العريقة فى آسيا وأفريقيا وأوربا حفظت لنا ما يشهد بأن صغارها عرفوا الدمى فى شكل لعب متحركة أو جامدة كان غرضها اشباع الحاجة الغريزية فى الطفل الى اللعب ، ويستدل عـلى ذلك بهذه المخلفات من اللعب الجلدية أو الخشبية أو الحجرية الموجودة بالمتاحف ، ولقد اكتشفت لعب مصرية قديمة على شكل عرائس كان يستخدمها صبيان الفراعنة وصغيراتهم فى التسرية والمتعـة وتزجية أوقات الفراغ وتنشيط مدارك المخيلة وقد لاحظ ذلك بول مكفرلين Paul Mc-pharlin فأشـار اليه بقوله [1] « ان التنقيب فى البلاد اليونانية والايطالية أدى الى اكتشاف دمى صغيرة مصنوعة من صلصال محروق فى الشمس ولها مفاصل تتحرك بواسطتها ، أما رءوسها فقد ربطت بأناشيط لتعلقها ، ولم تكن هـذه

(١) The puppet Theatre in America.

العرائس أكثر من دمى يلعب بها الأطفال» . كما ذكر جوستاف لوبون فى كتابه « الحضارة المصرية » انه كان لصغار المصريين ألعابهم فقد وجدوا فى المقابر لعبا من كل نوع كخيال الظل ذى المفاصل وكالعرائس والحيوانات والأوانى والأدوات المصغرة » .

والاشارات الى هذا النوع الوظيفى للدمية لم تغفله كثير من الآداب القديمة للحضارات الشرقية والغربية وأساطيرها . وقد أكدت أبحاث العلماء والنفسانيين فى العصور الحديثة أهمية اللعب وأثره الفعال فى حياة الفرد ، وما زالت الدمية كلعبة — تؤدى دورها فى المجالات التربوية كوسائل ايضاح تعليمية أو مساعدات لاعانة الصغار على كسب المهارات ، بل وما فتىء الكبار يتلذذون بأدواتهم الصغيرة كالقداحات والمدى ورءوس العصى عندما تحاكى هيئتها طائرا أو سمكة أو حيوانا أو شكلا معينا لأشياء محببة اليهم ولربما تفاءلوا بها فاعتزوا بملكيتها اعتزازهم بشىء ثمين .

واعتبرت الدمية أيضا فى مجال السحر الأسود القديم عنصرا أساسيا فى الكهانة ، وكما كان للرقص عند البدائيين قوة السحر المسمى بالسحر الوجدانى الايحائى Sympathetic Magic الذى يقوم على أساس أن تمثيل الحدث ومحاكاته بواسطة التعبير الحركى يؤدى الى وقوعه فعلا فى العالم المنظور حسب المعتقد الروحى القائل بأنه من الممكن أن يتحول الرمز الى حقيقة والتمثيل الى واقع والصورة الى حس فانهم كانوا يعتقدون أيضا ان الوحدة الجزئية فى الكيان المستقل تمثل كل هذا الكيان وتنوب عنه فأى جزء من الانسان أو الحيوان ولو كان ظفرا أو خصلة شعر يمثل هذا الكيان ومن ثم يمكن استخدامه فى العملية السحرية وايقاع الضرر بصاحبه . ولهذا كان الساحر يشكل من خامته صورة الشخص المراد ايذاؤه ويتحايل فى الحصول على خصلة من شعره أو قطعة من ثوبه ثم يضيف

هذه الخصوصيات إلى الصورة الطينية أو الشمعية التي صنعها ويلبس الدمية الرأس المميز لصاحبها وبعد ذلك يتلو تعاويذه وينشغل بطلاسمه حتى إذا ما أتم خطوات العملية السحرية أمكنه أن يؤذي الشخص (صاحب الأثر) فإن دق مسمارا في عضو من الدمية أصيب الشخص بالمرض في نفس العضو المسمر وإن قرب الدمية من لهب النار أصيب صاحبها بالحمى وقد ورد في النصوص الفرعونية أن بعض السحرة أجروا أعمالهم هذه على الملك رمسيس الثالث إلا أن أمرهم اكتشف فقبض عليهم وصودرت تماثيلهم الشمعية التي تحاكيه ولا يزال الكثيرون في قرانا المصرية يؤمنون بإمكانات استخدام السحر بهذه الطريقة.

أما في المجال الديني والمعتقدات العقائدية فإن الدمية كانت في بعض المعابد سرا من أسرار الكهنوت وعاملا طقسيا هاما للإيحاء والتأثير في نفوس العباد بالرمز والغموض وكوسيلة للتلاعب بالعواطف في إشاعة الجو الرهيب العابق الذي يسعى إلى تصويره المعبد للتأثير في مشاعر الإنسان وعقله وإخضاعه للقوى الغيبية المسيطرة بل وإيهامه بحقيقة العرض المشاهد لتكتمل أسباب التأثير. وتوجد إشارات متفرقة غير قليلة تدل على استخدام الكهان للدمى كخدع روحية قصد بها استبهام المعرفة الدينية واستغلالها والترهيب بها. من ذلك ما سجله فوبيون باورز Faubion Bowers في معرض حديثه عن الرقص والدراما في الصين القديمة قال[1] «في القرن الأول قبل الميلاد كان يعرض على الإمبراطور ووتي Wu-Ti ظل محبوبته المفضلة في أثناء الاحتفالات التذكارية لموتها وكان يقال له بأن ذلك الظل هو روحها. ولكن حينما اكتشفت الخدعة أعدم الكاهن تاأوييست Taoist الذي كان يشرف على التنفيذ. وبتتابع الأيام أمكن استغلال الظل كشكل تمثيلي

(١) The theatre in the East, p. 292.

رفيعي » وذكرت الفنانة « ماجورى باتشلدر » Marjorie Batchelder
فى كتابها (١) « ان الدمى الصغيرة المفصلية التى عثر عليها فى المقابر
الفرعونية قد اكتشف مثلها فى البلاد الاغريقية واللاتينية ، كما لا يخلو
الأدب القديم من تلميحات اليها . وهذه الدمى كلها كانت ترتبط غالبا
بالطقوس الدينية » .

وما أمكن احداثه فى عبادات الشعوب القديمة عن طريق استخدام
الدمية فى الامكان أيضا الحصول على صورة قريبة منه عنـد الشعوب
المتأخرة فى عصرنا الحاضر بما يشير الى أن هذا الشكل العقائدى لا يزال
يمارس ويحظى بقوة تأثيرية عظيمة لدى كثير من القبائل البدائية . وقد قام
الفنان العرائسى « ر . بروس انفرارتى » R. Bruce Inucrarity ، عام ١٩٣٢
بزيارة جزر « الملكة شارلوت » Queen Charlotte تحدوه الرغبة فى
الوقوف على طريقة تلعيب العرائس واستخدامها ، ونجح فى أن يحظى
بثقة زعيم قبيلة « هيدا » Haida المعمر وأن يجالسه ثلاث مرات فى
أثنائها حكى له الشيخ ذكرياته عن عروض الدمية الدينية داخل المعبد
عندما كان صبيا ، وذكر له أن العرائس كانت تمثل أشياء مفزعة تبعث
الخوف فى نفوس العابدين كهيئة رجل مجزوز الرأس أو طوطم أو كلب
بحرى ... الخ ، وبينما كانت ومضات النيران المشتعلة وظلالها تخفى الحبال
التى تشد العرائس وتحركها من خلف العوارض الخشبية ، وكانت الحبال
المجدولة من الليف أو من جذور بعض النباتات المحلية — تخرج
أحيانا من سقف المعبد ، ثم يضيف الى ذلك قوله ان العرائس كانت تخفى
فى خندق بالأرض حتى يحين وقت عرضها وانها لم تكن تفترق كثيرا عن
الدمى الأوربية الحديثة ، فقد كانت منحوتة من الخشب وذات مفاصل

(١) The Puppet theatre, p.

اما على شكل (عاشق ومعشوق) واما فى صورة وصلات اسطوانية من القماش تمكن من ثنيها وتحريكها » ويقول بول مكفرلين فى كتابه السابق الاشارة اليه « وعند اكتشاف أمريكا كان فن تلعيب العرائس وقتذاك يستعمل فى التسلية بأوربا بينما كان عند الهنود الحمر وسيلة طقسية ، وكانوا يتسترون على طريقة تحريكها لا على أنه سر مهنى وانما باعتباره أحد الأسرار المقدسة التى لا يجب الكشف عنها للعامة » وذكر د . ف . مليجان[1] David Fredriche Milligan « ان اليونانيين كانوا — كالمصريين — يجسدون آلهتهم فى دراماتهم العقائدية » .

ويفيض الحديث اسهابا وتطرفا لو عنينا بتتبع اهتمام الشعوب البدائية بالدمية فى أحوالها المعيشية وتأثير العلاقات القائمة بينهما وارتباطها بالخصائص المستخفية والظاهرة ، ويسوق الى تشعبات رحيبة المدى تتصل بالتشكيلات المحاكية وتطورها فى أزمان وأماكن مختلفة وتتعدى النحت والتجسيم والطوطمية والوثنية وفنونها ولكن مما يعرض فى هذا الصدد كمثال عابر محدود ما عرف عن المغول من أنهم كانوا يصنعون أشكالا بشرية من الصوف يتفاءلون ببركتها وكان رب الأسرة المغولى يقتنى دمى من القماش تمثله وعائلته ، فاذا ما جلسوا للطعام أتوا بها ولوثوا أفواهها بالدهن معتقدين ان الاله وأولاده قد شاركوهم الطعام ، واننا لن نجد أمة من الأمم الا وفى تاريخها ملاعب فنية أو عقائدية للعرائس .

ثم أمكن للدمية أن تجد نشاطها الى ما وراء أمثال تلك المجالات التى ذكرنا بعضها ، اذ تعدتها الى الميدان الدرامى ، والاختلاف حول الموطن الأول لهذا النمط الفنى التقدمى قائم ولكنه فى حكم المنتهى لأنه من العسير القطع بتعيين الأوطان الأصلية لهذه البدايات التمثيلية وأشباهها ، ولا يمكن

(١) Tist Pupptry

مطلقا أن تكون لمثل هذه التعابير الانسانية القديمة حد مكانى أو زمانى واحد تتسرب منه ، لأنه من المحتمل أن تولد فى أكثر من بقعة وفى زمن واحد لارتباطها ببدائيات التفكير الدينى وخصائصه وبالعوامل الأسطورية للمجتمع الأول ، والدوافع الغريزية الانسانية للمحاكاة والتصوير والتعبير عن خيالات وأفكار باطنية مشتركة فى المخيلة الفطرية والرغبة فى تجسيدها ورؤيتها ، والدمية الدرامية ترجمة لشكل تصورى قصد بتجسيده الافصاح عن ضروب سلوك وأشباه الهية غيبية ، ثم أمكن تطوير وظيفتها من الحظيرة الدينية المغلقة الى المجال العام المفتوح وبعد أن كانت رمزا محدد الغرض والفعل أصبحت نموذجا لصورة طويلة تعبيرية ذات حوادث وأشـــكال أى أصبح لها قصة تقوم بتمثيلها وتؤدى كل معناها بدلا من أن توحى ببعضها على أن يصنع المتلقى فى نفسه عالمها وحوادثها .

والشواهد الدرامية للدمى القديمة غائصة فى ذاكرة التاريخ وما وعته المخلفات قليل لا يمد المستشهد بغير الاشارات الصماء ولكن من الممكن الانتفاع بالمذكرات الحديثة عن الدمية الدرامية لدى الشعوب البدائية قبل العصر الحضارى للدمية المعاصرة [1] « فقد استخدم أهالى جزر هاواى عرائس الرقص حتى سنة ١٨٨٠ وكانت لها أذرع مدلاة مرخاة وتكسوها أثواب مصنوعة من لحاء الأشجار ، وكان اللاعب يحركها من وراء ستار ، بينما يقوم بتسميع حوارها المستظهر ، وكانت الروايات التى تلعبها العرائس تصف حياتهم وأحوالهم وتتخللها مقطوعات تغنى على دقات طبلة من ثمار القرع المفرغة » وقد ظن الباحثون ، فى أول الأمر ، أن هذا الاستخدام العروسى تقليد للشكل الأوربى حينذاك ولكن بدراسة النصوص والبحث فى تطورها ومظاهرها دلت الشواهد على عراقة الدمية فى الوظيفة الاجتماعية للأهالى وأن الشكل الذى انتهت اليه سبقته مراحل طويلة من التطور .

---

(١) Paul Mc-pharlin.

والواقع أن الحديث عن وظيفة الدمية لما كشكل أو صنمي صغير تلتقي في التعبير عن شكلها الكبير وتصغيره، وهنا تتشابك المجالات وتتصل حتى تستلهم الوحدات الجديدة بالاختيار والتشكيل ونكرر من الطريف العابر أن نلاحظ في الريف ومن أجدادهم منذ القدم مسألة تصويرها الحارس في حقل الدمية كبيرة للمتخصصين في هذا الفن والهين والثياب القديمة تنصب في الحقل وربما غرسوا في يده عصا تحركها الريح وذلك لإفزاع الطيور والحيوانات الشاردة إبان الحصاد ونضوج الثمر ويسمى بـ «خيال المآتة» ويعرف هذا الشكل عند العرب من قديم وله أسماء كثيرة عندهم وقد قال شاعرهم:

تعال نصنع رجالا مثل عادي من الرقاع والعصي

وتوجد عادة أخرى لدى الفلاحين في بعض مناطق الدلتا ربما أصلها فرعونية موروثة وهي أن يقوموا بحشو جلد أو قماش على شكل عجل صغير يسمى (البو) ويتركونه مع الجاموسة الأم حين يفصلون عنها وليدها، فتظل تلعقه وهي مطمئنة حتى يظل اللبن في إدرارها وإلا انقطع إن هي أحست بفقدان رضيعها وكأنها معالجة (تمثيلية) إيحائية قائمة على الإيهام.

تلك هي بعض أدوار الدمية التي لعبتها وتلعبها في حياة الإنسان قديما وحديثا ذكرناها في اختصار ودون استرسال تفصيلي، والتقصي في تعدد المناحي الوظيفية للدمية ومجالات نشاطها وعلاقتها الخارجية تطابق المخيلة وهو أصل البحث ـ لعل أحد ميادين الدرس الشاقة التي يعوزها التوفر الزمني والذهني، وبالتالي ليس هنا مجاله، وهذه الإلمامة الوجيزة التي ذكرناها قد تكون لتفسير الهامش حشوا ولكن إثبات بعض صور التشكيلات العروسية الأخرى وتعددها تشفع له تلك اللقطات المجمعة من زوايا عصرية عديدة ومواطن ومذاهب مختلفة.



مسرح ظل ياباني من الداخل

النشأة والهجرة

موطن خيال الظلّ
هجرته للعالم العربيّ
انتقاله إلى أوربّا
حول المخايلة المصريّة

موطن المخايلة

ان الأفكار الحية ذات الفعالية ، والمهارات الانسانية المتشكلة فى جماديات فنية أو نغمية تشبه فى نموها قفزات العدوى تنتقل من فرد الى آخر ومن جيل لتاليه ، ومن قطر الى ثان ، ومن شرق الى غرب تبعا لظروف الهجرة وعوامل التبادل والاختلاط ، وبمقدار ما يتواءم الشعب — بعوامله القابلة — مع الأفكار المتسربة اليه وانفعاله بها تكون قيمة هذه الأفكار ومركزها الاجتماعى فى المجموع البشرى ، فرب مهارات انسانية وجنينة من أرض المولد مهاجرة الى بقاع أخرى صادفت خصوبة وجدانية شجعتها على الاستقرار والتطور والنماء ، حتى ليكاد يمحى أثرها فى موطنها الأول الذى رأت فيه نور الوجود فتنتسب الى وطنها الجديد وترتبط به وتتأرخ بظروفه وتراثه العام .

وهذه التيارات المهاجرة كثيرا ما تبدل سماتها الأولى عندما تستقر فى محلها وتنصهر فى مظاهر التقليديات وتتخذ لها هيئة أخرى تتشاكل بها المجتمع المضيف الذى يؤثر فيها بدوره بالتحريف أو التبديل أو التطوير وغيره ، ومن الممكن أيضا أن يتيح لها طقسا خاصا فتتحول الى وضع آخر قد يخالف مخالفة كلية صورتها الأولى المولودة عليها ، هذا ان لم تنتكس وتتلاشى فى مجارى النسيان .

وكثير من الفنون التى نمارسها تعجز الباحثين عن رد بذورها الى مواطنها الأولى التاريخية والتيقن من ماهية البدايات والملامح التى كانت عليها فى مراحل الطفولة والصبا . ويسعى الى ذلك الباحثون ما وسعتهم

المشقة والجهد ويتعلقون بأدنى الخيوط الكاشفة لاعتقادهم بارتقاء النوع وتطوره وجولانه . وهل يولد شيء مكتمل بين أيدى البشر دون أن يسبق وجوده محاولات أبوية حتى ولو كانت أفكارا مجردة ؟

ان بعض الفنون الآن أصبحت كالخبرات الانسانية العامة التى يتعاطاها البشر فى حياتهم اليومية ولا تلفت نظرهم الى البحث عن حقيقة منشأها أو مصادر وجودها . وفن خيال الظل من الخبرات الفنية التى اختلف الباحثون فى ردها الى مصدرها البكر الذى استنبتت فيه ، وما أكدى البحث وأضناه عن مواطن الحقائق الأولى !! ان بعض الحقائق تولد تلقائيا نتيجة ظروف معينة فى زمن واحد أو فى عدة أمكنة أو فى فترات زمنية مختلفة دون اتصال مكانى وبعضها يموت حيث يولد ثم يبعث مرة أخرى قويا صلبا فى وطن آخر ودهر ثان ينتسب اليه وحده . غير أن الاختلاف الى الآن حول الموطن الأول لفن خيال الظل محدود جدا حتى ليكاد يعتبر ضربا من الاتفاق . ومن الممكن أن تقسم الآراء الغالبة التى اتصف أصحابها بالبحث المتخصص الى قسمين رئيسيين . أما ما خالف ذلك فهو تخمين واجتهاد شخصى لم يصل الى مستوى التحقيق العلمى الذى يعول عليه ، ويمكن الاشارة الى بعض أصحاب هذا القسم الثالث .

يرى بعض الباحثين كمنزل وريتشارد بيتشل وعلى رأسهم المستشرق الألمانى جورج يعقوب [1] George Jacob عمدة الباحثين فى هذا الفن

---

(1) الدكتور جورج يعقوب (١٨٦٢ – ١٩٣٧) ولد فى مدينة كوينجز بورج بالمانيا واشتغل فترة مديرا لمعهد اللغات الشرقية بجامعة «كيل» وقد اعتنى منذ صغره باللغات الشرقية ودراساتها وبخاصة اللغة العربية فاصدر فيها وعنها كثيرا من الأبحاث والتحقيقات الأدبية واللغوية ، ويعتبر جورج يعقوب على رأس المستشرقين المتصفين للتراث الشرقى من الحضارة الغربية وله اكثر من كتاب فى هذا الموضوع وفى سنة ١٨٩٢ زار تركيا وشاهد خيال الظل يعرض هناك =

أن الوطن الأول لخيال الظل هو بلاد الهند حيث اختفى الآن نهائيا وأن أقدم نصوص عرضت له هى تلك التى تسمى بالأدب السنسكريتى (تيره جاثا) أى « أغانى الراهبات » .

فقد جاء ضمنها حوار لطيف بين احدى الراهبات البوذيات وشخص يراودها عن نفسها وفى هذا الحوار يرد ذكر هذا النوع من التمثيل ، فالراهبة تقول له : انك تندفع أيها الأعمى وتتكالب على لا شىء ، انك تتهالك على شجرة ذهبية رأيتها فى حلم جميل ، انك تجلس مع جموع الناس الغفيرة لمشاهدة خيال الظل »[1] وممن أيدوا هذا الرأى ووافقوا عليه من باحثينا القليلين المرحوم أحمد تيمور فى كتابه الذى سبقت الاشارة اليه حيث قال « وخيال الظل لعبة معروفة .. ويقال أن أصلها من لعب الهند القديمة » وفى دائرة المعارف الاسلامية (الطبعة الانجليزية) ذكر[1] « أن أقدم ما نعرف عن خيال الظل يشير الى بلاد الهند »[2] وفى كثير من الكتب الغربية التى تعرضت لهذا الموضوع — وخاصة تلك التى تخص مسرح العرائس Puppet Theatre يكاد ينعقد الاجماع على أن الهند هى محل الميلاد ، ولكن رأيهم فى أغلب الأحيان لا يستند على بحث شخصى ويقوم على التواتر واتباع الرأى الأقوى انتشارا ونفوذا .

= فوفر كثيرا من جهده على تاريخ هذا الفن والبحث فيه حتى أصدر سنة ١٩٢٥ كتابا عن خيال الظل وتاريخه لدى الشعوب ، ضمنه كل ما أدت اليه أبحاثه التى نشرها ما بين سنتى ١٩٠٦ و ١٩٢٥ ويعتبر مؤلفه هذا المرجع العالمى الأساسى لفن المخايلة ، كما يعزى اليه الفضل الاول فى التنبيه الى خيال الظل العربى وتصانيفه بما نشره وبما حققه واكتشفه مع زميليه المستشرقين الألمانيين « أنوليتمان ، وبول كالا » .

(١) كتاب « قصصنا الشعبى » للدكتور فؤاد حسنين عن ج . يعقوب وبالكتاب بحث عن المخايلة يعتبر اللفتة الكريمة الأولى لهذا الفن .

(٢) Encyclopaedia of Islam p. 934.

وفى الحقيقة أن الأسانيد الخاصة بالبرهنة على أن الهند هى الموطن الأصلى للمخايلة ليست دلائل مقنعة يمكن أن يسلم لها المنطق العلمى غير ما ذكره جورج يعقوب من استشهاد سقناه من قبل ، والذين ارتأوا رأيه لم يضيفوا الى استنتاجه شيئا يؤكد زعمه ، ولهذا جاءت الفكرة اتباعية يتداولها المتكلمون عن المخايلة ولا تتفوق على فكرة القائلين بصينية الأصل الذين لم يقدموا هم أيضا الحجج الدامغة أو المرجحة ، ولا داعى لتحديد أسماء الفريق المناصر لرأى يعقوب أو سوق المصادر التى سارت فى دربه ما دامت لم تقدم أدلتها بل ذهبت فى الاتفاق الى الدرجة التى تستعمل فيها كلمات محدودة بعينها تكاد تكون متطابقة الألفاظ والعدد .

أما الفريق الآخر ، أعنى أصحاب الرأى الثانى ، فانهم يعزون منشأ خيال الظل الى بلاد الصين ويذهبون الى أنه ارتحل منها الى الهند والى الجزر الجنوبية كجاوة مثلا ، ثم انه حدثت هجرة ثانية من الصين الى أواسط آسيا فالعالم الاسلامى والعربى ، ومن ثم انطلق الى أوربا ومنها الى أمريكا ، ومن القائلين بصينية المولد بعض كتاب المراجع والأبحاث نذكر منهم ج . م . لاندو Jacob M. Landau اذ يقول « وطبقا للآراء المتواترة تعتبر الصين موطنا لخيال الظل حتى ان تسمية هذه اللعبة الممتعة بـ « الظل الصينى » قد جرت فى أوربا لوقت طويل » (١) ومن يميلون الى هـذا المغزى من العـرب الدكتـور زكى محمد حسن فى احـدى تعليقاته « الأرجح أن خيال الظل نشأ فى الشرق الأقصى وانتقل منه الى الهند فايران فالأقطار العربية فتركيا ثم الى البلاد الغربية » (٢) وهذا الاتجاه أيضا نجده فى بعض المراجع الرئيسية مثل The Oxford Companion to The Theatre, Ency. Americana... etc. حيث نقرأ أن « أقدم

(١) Studies in The Arab Theatre and Cinema.

(٢) التصوير عند العرب ـ هامش ٣٠٨ ص ٢٠٢ .

شكل لخيال الظل قد وجد فى الشرق الأقصى وخاصة فى الصين » وهناك أيضا من اتبع هذا الرأى دون أن يسوق حجة يدلل بها على ما ذهب اليه .

هذان الرأيان هما أظهر الآراء التى ذكرت فى هذا الموضوع ويساند كلا منهما كثير من المجتهدين ، وان كان هناك من العلماء من يقول بأسبقية مصر الفرعونية أو اليابان أو الجزر الواقعة فى جنوب الهند ويبدو أن الميل الى ترجيح هذه المواطن جاء نتيجة لاكتشاف دمى تتشابه والدمى الظلية ، أو بناء على تخمينات أوحتها دراسات دينية أو تاريخية أو كشوف أثرية وما يشبه ذلك مما لا يؤكد الرأى أو حتى يجعله فى مستوى الرأيين الغالبين .

واذا كانت العبرة فى تحديد الموطن الأول لخيال الظل هى الوثائق والقرائن المادية والمنطقية فاننا لا نملك حتى الوقت الحاضر الدلائل التى يمكنها أن تحدد هذا المولد وتقطع به لأن تلك المنطقة الجغرافية الآسيوية الشاسعة التى تضم الصين والهند وما حولهما من دول تفارضت فيما بينها منذ الأجيال القديمة بعض ظواهر الحياة مقارضة أقاليم الوطن الواحد لظواهره الخاصة حتى ليتعذر ردها الى منابتها الأولى ، والناظر فى المخلفات الهندية القديمة والوسائل الترفيهية المعاصرة لا يجد فيها أى شأن لخيال الظل كما يجد ذلك فى الحياة الصينية التليدة والحديثة حيث لا تزال المخايلة ماثلة فى الأفق وان أخذت فى التلاشى ازاء زحف الفنون العصرية والتقليدية المتطورة . واذا كان زوال المخايلة الآن من الهند ووجودها فى الصين لا يدلل على مولدها الصينى فاننا نميل ، تبعا لقـوة الموروثات العقائدية والاجتماعية الى الترجيح بصينية المنشأ ترجيحا — للأسف — قائما على الاستنتاج الحدسى الذى يعتبر الصين قاعدة الاكتشاف كما هى قاعدة الانطلاق حيث بدأت عملية الزحف الأولى متجهة الى الهند ومن هناك غزا خيال الظل مجموعات الجزر الجنوبية التى تولت عن الهند رعايته والمحافظة

عليه حتى الوقت الحالى . ثم قامت منه غزوة ثانية الى البلاد اليابانية التى رحبت به ومزجته بتقاليدها العامة فى التفكير والتشكيل ، أما الغزوة الثالثة فقد اتجهت الى أواسط آسيا فبعض البلاد الاسلامية والعربية ، وآراء الباحثين فى أصل المخايلة سواء منهم القائلين بهندية موطنه أو القائلين بصينية نشأته تكاد تجمع على أن الصين هى مصدر هجراته الى العالم الاسلامى ثم الأوربى والأمريكى ولعل أقرب المصادر الينا ما ذكره جورج يعقوب فى كتابه « أثر الشرق فى الغرب — وخاصة فى العصور الوسطى »[1] وعن الصين أيضا أخذت أوروبا الفن المسرحى المعروف بالظل الصينى الذى استغلته جماعة الرومانتيكيين فى ميونخ التى كانت تمثل ألعاب خيال الظل السوابية وتعنى باخراجها ومن ثم أخذت تسعى وتعمل لترقيتها » .

---

(١) الترجمة العربية الملخصة للدكتور فؤاد حسنين .

الهجرة إلى العالم العربي

المراجع المعروفة لدينا فى التاريخ والأدب سواء أكانت عربية أم أجنبية لا تسعفنا فى الاستدلال على تحديد الكيفية أو الفترة الزمانية التى ظهرت فيها البدايات الظلية فى العالم الاسلامى العربى عامة ومصر خاصة . فالمسجلون العرب لم يعنوا بهذا لأن خيال الظل من الأشياء التى لم يكن بحثها يثير اهتمامهم بالمقارنة الى الموضوعات الأخرى التى توفروا على دراستها والاضافة اليها ، ولأن نصوص هذا الفن الحوارية لم تكن تمثل تراثا أدبيا أو ترفع بقيمها فى الشكل والمضمون والموضوع الى القيم الأدبية التى كان يقيس عليها الشعراء والكتاب والعلماء والبلغاء الانتاج الشعرى أو النثرى ، بل كانت تعد من أقاويل الشعب التى يغضى عنها نتيجة انحراف لسانه الأعجمى ، وهؤلاء معذورون لأن النصوص لم تكن تدون كما تدون المؤلفات التقليدية أو تتداول مشافهة بين الرواة الرسميين ، بل كان يصوغها (ريس) الجوقة الظلية ، الذى كان حظه من البلاغة والحاسة الشعرية قليل ، فكانت نصوصه تنقل (سماعا) وتتداول بين أبناء المهنة الواحدة وعشاق المخايلة من جمهور المتفرجين فتتعرض للتبديل والتحوير والاضافة والحذف حتى لتكاد تخرج عن شكلها الأول الذى ولدت عليه . والمداحون الذين نراهم فى أسواقنا المصرية أميون لا يقرءون ، ومع ذلك فهم يلقنون أناشيدهم وقصصهم الشعرية تلقينا ثم يتوارثونها ويذيعونها بين الفلاحين فتتعرض معالمها الأصلية لبعض التحريف والتبديل والمواءمة النفسية واللسانية . لهذا أقتصر المؤرخون والأدباء فى القرون المتأخرة على ايراد

الماحات متناثرة قليلة عن المخايلة دفعت اليها الحاجة الملحة فى اثبات الوقائع ومتعلقاتها وليست مقصودة لذاتها ، والا لحظيت المخايلة بالدراسة والبحث . وهذه الالماحات لا تكون جهازا منهجيا للبحث يؤدى الى تكوين صورة واضحة عن أدب خيال الظل كما هو الحال فى الفنون الأدبية التقليدية نظرا لقلتها وعرضيتها وضعف شأنها .

ولم تكن المحاورات وحدها التى لقيت هذا المصير ، بل لقد كان ذلك أيضا مصير المخايلين وأرباب الفنون القولية المشابهة ، فاللاعبون الذين كانوا يقومون بعرض الشخوص الظلية ويصنعون كلماتها وأنغامها ويتفننون فى محاكاة الشخصية الشعبية بما فيها من سمات قومية وطابع خصب مميز لا يتعدى عدد من وردت أسماؤهم منهم فى كتب التاريخ حتى الآن خمسة ، وهذا العدد الضئيل جدا بالنسبة لمن كانوا يزاولون مهنة المخايلة بمصر خلال ربع قرن من عمر المخايلة .

وأقدم الاشارات العربية التى وردت عن خيال الظل (المصرى) ترجع الى أواخر الحكم الفاطمى ، ولا يعنى هذا تحديد التاريخ التقريبى لمعرفتنا بلعبة الخيال ولكن يعنى تقريب النقطة التى يمكن البدء منها فى البحث . فقد ذكر بول كالا [1] المستشرق الألمانى وأحد رفقاء جورج يعقوب فى

---

(١) المستشرق الألمانى بول كالا Paul Kahle مدير المعهد الشرقى بجامعة «بون» هو أحد البحاثة المهتمين بخيال الظل ، ولقـــد وفد الى مصر عام ١٩٠٦ وحالفه الحظ سنة ١٩٠٩ فى اكتشاف مخطوطات مع شخص اسمه درويش القصاص فيها أصول لروايات ظلية يرجع تاريخها الى سنة ١٧٠٧ م وتنتسب الى الشيخ سعود وزميليه المنادى وعلى النحلة وهم من أشهر مخـــايلى القرن السادس عشر الميلادى ، كما اكتشف فى بلدة (المنزلة) دقهلية شخوصا لروايات ظلية مملوكية العهد ، ونشر كالا كثيرا من الأبحاث والمقالات الخاصة بالمخايلة المصرية فى عديد من المجلات والدوريات واقترن اسمه باسم «جورج يعقوب» على نصوص خيال الظل التى نشرت باسم (لعب التمساح) و (منارة الاسكندرية القديمـة) .

الاستشراق ودراسة خيال الظل أن « صلاح الدين الأيوبى حضر عرضا لخيال الظل مع وزيره القاضى الفاضل وذلك عام ١١٧١ م (٥٦٧ هـ) » وقد أورد هذه الواقعة من قبله ابن حجة فى « ثمرات الأوراق » و « الغزولى » فى « مطالع البدور » وهى « أن السلطان صلاح الدين أخرج من قصور الفاطميين من يعانى خيال الظل ليريه للقاضى الفاضل فقام عند الشروع فيه فقال له الملك « ان كان حراما فما تحضره » وكان حديث عهد بخدمته قبل أن يلى السلطنة ، فما أراد أن يكدر عليه فقعد الى آخره فلما انقضى قال له الملك : كيف رأيت ذلك ؟ فقال : رأيت موعظة عظيمة رأيت دولا تمضى ودولا تأتى ، ولما طوى الأزار — طى السجل للكتب — اذا المحـرك واحـد » .

تلك أقدم اشارة معروفة لدينا حتى الآن عن فن المخايلة وان كانت توجد اشارات أقدم منها لكنها خارج النطاق الجغرافى المصرى فقد ورد عن مظفر الدين صاحب أربل (العراق) (٥٤٩ — ٦٣٠ هـ) انه كان يستعد كل عام للاحتفال بذكرى المولد « فاذا كان أول صفر زينوا تلك القباب بأنواع الزينة الفاخرة المتجملة ، وتعد فى كل جوق من الأغانى وجوق من أباب الخيال وأصحاب الملاهى ، فكان مظفر الدين ينزل كل يوم بعد صلاة العصر ويقف على قبة ويسمع غناءهم ويتفرج على خيالاتهم وما يفعلون فى القباب » [1] .

حدثت المشاهدة اذن عقب تولية صلاح الدين الأيوبى السلطنة وانتهاء حكم الدولة الفاطمية ، وكأنه كانت هناك فرق ظلية خاصة فى قصـور الفاطميين تقصر نشاطها على تسلية الأمراء والأميرات من أبناء البيت المالك وضيوفهم والمقربين اليهم . ونحسب أن المخايلة لعبت دورها السـياسى

(١) أنظر ترجمته فى ابن خلكان .

والدينى بتمثيلياتها العربية فى المجالات الجماعية لترويج الدعوة الفاطمية مثلما كانت تلعب أجهزة الدعاية الأخرى التى استحسن استغلالها بالبذل والعطاء .

واعجاب صلاح الدين ووزيره بعروض خيال الظل فى فترة تأسيس الدولة الأيوبية — وهما أشد جدية واستمساكا بالخير والصلاح والتقوى واشاعة الدعاية الطيبة المبشرة للحكومة الجديدة — يعنى دلالتين هامتين : أولاهما أن فن المخايلة قد وصل وقتذاك الى مرحلة من التطور كانت له فيها نصوص تمثيلية جيدة السبك والتنفيذ تشجع علـى المشاهدة والتعليق وتستحوذ على اعجاب أديب متفنن كالقاضى الفاضل ، ولا تتحقق هـذه المرحلة الا بمرور الوقت وممارسة التجريب والتعديل والتنقيح ، وثانيهما : انه لم يكن تلعيب الخيال مقصورا على عرض الهزليات اللاهية والمضحكات الفكاهية الفودفيلية بل كانت له أهداف أسمى من ذلك تتمثل فى استخدام الموضـوعات الدينية والقصص التاريخية الوعظية التى تؤثر فى نفوس المشاهدين وتترك فيها أهدافها ومراميها . وهاتان الدلالتان الهامتان تقطعان بأن فن المخـايلة العربية سـار فى المدى الزمنى شوطا طويلا حتى اكتمل واكتسب مقوماته ولكن تجاهله فى التاريخ الأدبى أباح للأيام نسيانه وقبر آثاره ، الا من هذه الاشارة العابرة التى آمسكنا بها على أنها بداية الخيط مع اعتقادنا بأن للخيط امتدادا طويلا ضاربا فى الماضى المجهول .

ولقد امتاز العصر الفاطمى بمظاهر الأبهة والبذخ والثراء التى فاقت حظ العباسيين من ذلك ، وكانت أعيادهم ومحافلهم العديدة مجالات للبذل والعطاء والاسراف حتى بلغ ما أنفقه الخليفة الآمر بأحكام الله على كساوى الشعب فى عيد ٥١٥ هـ (١١٢١ م) ٢٠ ألف دينار ، وكان السكان من سراة المصريين يتشبهون بالأمراء والبيت المالك فى بذخهم واسرافهم

واغداقهم على الشعب رغم موجات الضنك والمجاعة التى كانت تتردد على مصر وقتذاك ومثل هذا الطقس المترف تترعرع فيه الحركات العلمية والفنية والتجارية والصناعية ويساعد على احتضان الفنون المسلية مثل فن خيال الظل وسرعة تطوره وتنويع موضوعاته بين الجد والهزل والحكمة والدعابة ما دام الاستقرار الاقتصادى والنفسى متاحا ، واذا علمنا أن هذا العصر قد حفل بالعلماء والمجتهدين من رجال الدين فانه حفل أيضا بالكثير من شعراء المجون والخمريات والنواسيات . والظاهرة التى تكاد تنفرد بها هذه البيئة دون البيئات الاسلامية الحاكمة — وتهمنا فى هذا المجال — هى تقدم الحركة الفنية التشكيلية ونهضتها التى لا تزال متمثلة فى المخلفات الموجودة بالمتحف الاسلامى بالقاهرة ويرجع عهدها الى هذا العصر وأعتقد أن الشخوص الظلية فى ظل هذه الحركة الرائعة كانت تصاغ صياغة فنية معبرة فيها ملامح الموضوع ودلائل خصائصه النفسية والاجتماعية والفكرية ، ولولا الانتفاضة الأيوبية الناشئة التى أعقبت هذا العصر واصرارها الثائر على ازالة الآثار الفاطمية من قصور وزخارف ومقتنيات ثقافية لكان لنا فيها ثروة رائعة كان يمكن أن تلقى أضواء على بعض الزوايا الفنية والعلمية المجهولة .

وما من شك فى أن الشاهد التاريخى الذى استدل به بول كالا — نقلا عن المصادر العربية القديمة — للبرهنة على معرفة الفاطميين لخيال الظل يعتبر أقدم المراجع التى يمكن أن نحدد على ضوئه — مؤقتا لحين ظهور شاهد غيره — الفترة التى غزا فيها هذا الفن العالم العربى ، وهى تقريبا السنون الخمسون الأخيرة للحكم الفاطمى أى فى أواخر القرن الخامس الهجرى ، وربما كانت الغزوة سابقة ذلك . وقد ذكر المرحوم الدكتور محمد كامل حسين « أن خيال الظل ربما وفد على مصر مع الوفود العديدة التى

جاءت مصر لزيارة الامام الفاطمى أو مع التجار الذين كانوا يفضلون بيع بضائعهم للفاطميين بسبب ثرائهم الفاحش وولعهم باقتناء كل غريب طريف وكل نفيس فريد ، وكان الفاطميون مولعين بالفنون على اختلاف ألوانها يكرمون أرباب الفنـون اكراما لم تسمع بمثله فى أية دولة من الدول ، فلا غرو أن يحظى فن خيال الظل فى عصر الفاطميين باقبال النـاس عـلى مشاهدته اقبالا شديدا جدا ، وبلغ من رعاية الفاطميين لأصحاب هذا الفن ولأرباب المساخر أنهم كانوا يستأجرونهم للترفيه عن المرضى فى المستشفيات ولاضحاك الجنود فى ثكناتهم » [١] .

والعلماء والباحثون لا يكادون يختلفون فى تحديد الطريق الذى سلكه خيال الظل حتى استقر فى الوطن العربى ، فمن المرجح أن البلاد الصينية كانت مركز زحف الحركة الظلية ، فمن حدودها استقبله جيرانها الذين سلموه الى القبائل التركية الشرقية التى سربته بدورها الى فارس فالعالم العربى فى الشرق الأوسط وتلقفته مصر لتذيعه فى شمال أفريقيا ، ويضيف (منزل) البلاد الهندية الى الصين باعتبارها موطن المخايلة المرجح . حيث يقول « ومن الصين والهند اتخذ خيال الظل طريقه الى الأراضى الاسلامية عبر فارس ، وبين الشعر الفارسى نجد مقطوعات شعرية عديدة تشير الى خيال الظل ، ولكنها تعطينا معلومات قليلة جـدا ومحدودة عن الرواية الظلية » .

أما ما ذهب اليه مؤلفا « تاريخ المسرح » [٢] فى قولهما ص ١٤٨ ، ومما لا جدال فيه أن خيال الظل قد نقله العرب من جاوه مع أن التأثير الهندى واضح فيه أيضا « فالمقصود به هو عراقة المخايلة فى جاوة وامتداد

(١) مجلة الاذاعة عدد ١٠٤٣ سنة ١٩٥٥ .

(٢) A History of Theatre By G. Tueedleyand & J. Reeves.

خصائصها الى مظاهر الخيال الهندى وبالطبع لم يأخذ العرب عن جاوة مباشرة فن المخايلة لأن عملية الانتشار — كما هو الملاحظ — بدأت بالمجاورة الجغرافية والاحتكاك الذى يفرضه الجوار . وبينما نرى الاتفاق ظاهرا على تنقلات خيال الظل وكيفية استيطانه الوطن العربى ينقسم العلماء الى فريقين فى تحديد زمن الانتقال ، الفريق الأول الذى سبق توضيح رأيه وهو يرجح أواخر القرن الخامس الهجرى وأوائل السادس أثناء الحكم الفاطمى استنادا الى الاشارة السابقة ، بينما يميل الرأى الآخر الى القول بتحديد هذا الاستيطان فى القرن السابع مع الغزوات المغولية[1] فاذا ما عرفنا أن الغزو المغولى بدأ بحصار بغداد وضربها فى سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) أى فى منتصف القرن السابع الهجرى والثالث عشر الميلادى أتضح لنا التباين الزمنى بين الرأيين . والأسانيد التى يلتزمها الرأى الأخير القائل بتسربه مع الغزوة المغولية لا يمكن أن تفوق فى قيمتها التاريخية أدلة الرأى الأول ، بل على العكس نجد أن الحرب المغولية المخربة كانت من الفظاعة والبشاعة بمكان لا يسمح قط بالتبشير لفن جديد وتدعيمه فى التراث العربى بسرعة مع حالات الفزع والمحن والمصائب التى صبها المغول على رأس هذا العالم ، واذا كان لا بد من القول بقدوم خيال الظل مع المغول فمن المحتم أن تعطى له فرصة طويلة من الوقت ليتمكن من الاستقرار والتكيف بالبيئة الجديدة الهلعة التى لم تكن على حالتها النفسية الاولى من الهدوء حتى ينتج تراثه ، وحينئذ كان من غير الممكن ألا يتأخر ظهور المخايلة العربية قرنا من الزمن أى حتى القرن الثامن الهجرى ، وهذا لم يحدث لأن ابن دانيال ، تلك الظاهرة الفريدة الرائعة فى خيال الظل ، كان قد وجد من قبل بل وعاصر المغول الفاتحين ، هـذا الى أننا لن نجد ما يكذب الواقعة المنسـوبة

(١) ج . لاندو وغيره .

لصلاح الدين ، وتاريخها حوالى عام ٥٦٧ هـ أو المبررات التى تلغيها ، كما قال السيد أحمد البيروتى وهو من أدباء القرن السادس الهجرى :

أرى هذا الوجود خيال ظل ... محركه هو الرب الغفور

فصندوق اليمين بطون حوا ... وصندوق الشمال هو القبور

ولقد ذكر المستشرق « ريتر » Ritter « أن المسلمين عرفوا خيال الظل حوالى القرن الثانى عشر » واذا ما انقدنا فى البحث الدءوب — مدفوعين بكل ما قيل — وراء الخيوط الضعيفة الغائصة فى ثنيات التاريخ والروايات ، عثرنا فى كتاب « الديارات » للشابشتى على اشارة عارضة ذكرها الحصرى القيروانى أيضا ، وهى أن الشاعر دعبل المتوفى عام ٢٥٠ هـ (٨٦٤ م) قال « ما غلبنى الا مخنث ، قلت له : والله لأهجونك » قال « والله لئن هجوتنى لأخرجن أمك فى الخيال » فهذا السلك الضئيل الصدىء المقطوع يصلنا بالتفكير فى امكان وجود خيال الظل فى القرن التاسع الميلادى واتخاذه وسيلة طيعة للسخرية المتطرفة حتى فى مسائل الجنس والتشهير عن طريقها ، ولكننا على العموم — ازاء هذه القرون المتقاربة — نسلم بالتطور الظلى وتمشيه فى مدارج النمو ، وامكان تقبل المزاج العربى الأدبى (الشعبى أو الرسمى) لأدبيات المخايلة فى بطء حتى الافضاء الى مرحلة الابداع والخلق الفنى ، وعلى هذا نعتقد أن عملية الزحف الظلى الى العالم الاسلامى والعربى بدأت فى أواخر القرن العاشر الميلادى وأوائل الحادى عشر على شكل وفادات صغيرة تبشيرية كأنها خيوط متسربة ، وأن الوجدان العربى للمخايلين والمشاهدين تخصب فى هذه الفترة بذلك الفن بعد أن تم تعريبه وامتزج بخصائص التراث الاجتماعى المميز وطرح عنه التقاليد الأجنبية التى هاجر بها حتى أمكن بالتدريج تقديم مستويات ظلية محلية لهـــا قيمتها الفنية وطابعها العربى وصبغته ، واستقرار الشكل العـام للمخايلة

على ملامحة الأخيرة أتاح له فرصة هضم قوميته كما لو كان أحد التقاليد الأصيلة ، وعلى هذا تكون لنا تراث ظلى اجتماعى استغل فى وجوده أهم أحداث عصره ومشاكل مجتمعه فكان من نتاج ذلك لعبة « حرب العجم » التى — فيما قيل — تنتسب الى القرن الثانى عشر الميلادى وتعالج الحروب الصليبية فى نمط فكاهى . ومع انتشار المخايلة ورغبة المجتمع فى الابقاء عليها كأحدى وسائل تعبيره ، وظهر كثير من المخايلين المجيدين وعلى رأسهم المخايل شمس الدين بن دانيال فى ستينات وسبعينات القرن الثالث عشر .

أما ما ذهب اليه « صاحب كتاب شفاء الغليل » [1] من أن الذى اخترع الخيال الراقص رجل اسمه « جعفر » فهو قول ضعيف ، وما أحسبه قصد الا واحدا من المخايلين المشهورين نسبت اليه بعض الأفانين الظلية المعروفة وقتذاك لأنه لا يمكن التحديد على هذه الصورة ولا يمكن قبول معنى الاختراع على هذا الوجه الذى قصده صاحب شفاء الغليل .

---

(١) شهاب الدين احمد الخفاجى (صفحة ٤٤) .

الهجـرة إلى أوربا

يعتقد البحاثة المستشرق دكتور جورج يعقوب أن خيال الظل وصل الى ايطاليا عن طريق تونس وآسيا الصغرى وذلك بعد الفتح العثمانى لمصر [١] وهناك آراء أخرى تقول بأن حركة الغزو بدأت من تركيا وعبرت الى اليونان فايطاليا ومن ثم تسربت الى فرنسا وألمانيا وانجلترا ، والاختلاف — كما هو ظاهر — ليس متباعد المدلول ويمكن تقبل الرأى الأخير على ضوء الوقائع والامكانيات التاريخية والأدبية لأن الامتداد التركى فى اليونان أسرع خطوا من الامتداد التركى أو التونسى فى ايطاليا ، فالملاحظ أن خيال الظل لم يعرف بأوربا الا بعد الغزو التركى لمصر ، فاذا كانت تونس قد عرفت المخايلة قبل ذلك فكان من الممكن تسربه قبل هذا التاريخ التركى الى ايطاليا ، ولكن الذى حدث كما قلنا أن انتشار المخايلة فى أوربا ارتبط بالغزوة التركية ، كذلك نتساءل أهى ايطاليا أم اليونان التى كانت الأسرع فى تلقف خيال الظل من الأتراك ؟ ان الأسانيد الأدبية والتاريخية تشير الى أن اليونانيين عرفوه أولا ، ومن بعدهم الايطاليين الذين أذاعوه فى أوربا . ولو راجعنا The Baford Companion to The Theatre [٢] لتأكدنا من أن اليونان موطن الهجرة الى ايطاليا قد عمقت لخيال الظل جذوره فى الملاهى الشعبية الأصيلة ، ولكنه احتفظ فيها بصفات وانطباعات تكاد تكون مطابقة لخيال الظل التركى ، حتى اننا لنجد كلمة قراقوز التركية [٣] توشك أن تكتسب

---

(١) سنة ١٥١٧ م .

(٢) صفحة ٧٢٧ ط ١٩٥١ . (٣) المؤلف .

نفس الصــوت فى تلفظها فى اللغة اليــونانية Kargiozis كما أن البطل الظلى اليونانى — وهو مدار معظم التمثيليات — اشترك مع التركى فى الملامح السلوكية والمزاجية ، فكل منهما واسع العينين ، مرح ، خبيث ، بدائى الأخلاق ، جرىء .

وهكذا بمقارنة الآراء يمكن أن نخلص الى تمييز الخط المعقول فى مراحل الانتقال والمهاجرة على أساس أقوال المؤرخين المعتبين بالحركات العروسية ولهم نتائج مميزة قامت على البحث لا على النقل والتواتر ، كذلك نستند على المعقولية الانتشارية تاريخيا وأدبيا فنقول بأن رحلات « خيال الظل » بدأت من تركيا العثمانية الى اليونان وبسرعة انتقلت الى ايطاليا ومن ايطاليا عبرت الحدود وجاست الممالك الأخرى الأوربية التى كانت وقتئذ تتبادل أفكارها وحركاتها الاجتماعية والثقافية فى ايقاع زمنى منتظم كما لو كانت أجزاء فى وطن واحد ، بل نجد الايطاليين يعبرون الأطلنطى الى أمريكا لاذاعة خيال الظل وجعله وسيلة الترويح للوافدين على القارة الجديدة .

ولقد ذكر بول مكفرلان Paul Mc-Pharlin أن الأوربيين لم يعرفوا شيئا عن عرائس الظل الصينية الا فى سنة ١٧٣٥ تقريبا حين أشار اليها [١] J. Du Halde فى كتاب له [٢] ولما كانت ايطاليا هى المصدر الأول لانتشارها الأوربى فقد رئى تسميتها بالايطالية « غير أن الدكتور جورج يعقوب يذهب الى أبعد من ذلك تاريخيا زاعما أن خيال الظل عرض فى نابلى وروما عام ١٦٧٤ وأن بعض اللاعبين الايطاليين ارتحلوا الى ألمانيا وقدموا عروضهم فى فرانكفورت سنة ١٦٨٦ أما فى فرنسا فقد قام مخايلون فرنسيون

---

(١) The puppet theatre in America.

(٢) Description... de l'empire de la Chine.

بهذه اللعبة ١٧٦٠ بباريس ، بينما عرفتها انجلترا بعد ذلك بحوالى ستة عشر عاما ، وكان للموسم الظلى الكبير الذى أقامه فى لندن ستتنذ اللاعب الفرنسى Ambroise أثر كبير فى الترويج لهـا حتى ان موسيقى أغانيه طبعت ولاقت رواجا عظيما .

ونضيف الى هذا بعض التواريخ الأخرى التى حققتها المباحث العالمية ذات المصادر الوثيقة (١) من ذلك أن بعض الأنواع الظلية عاشت فى غرب أوربا فى زمن بعيد التبكير فهناك اشارة الى عرض ظلى كامل لبن جونسون فى مؤلفه Tale of a Tub سنة ١٦٤٠ وأنه حدث فى عام ١٧٧٤ أن أسس Dominique Séraphin مسرحا لخيـال الظـل فى فرساى بتعضيـد من البلاط الملكى حتى وفد امبراوز كما ذكر من قبل — الى لندن سنة ١٧٧٥ وبالرغم من الشغف الجنونى الجماهيرى الذى تمتعت به المخايلة فى انجلترا واعتبارها التسلية المفضلة الا أن ذلك لم يدم طويلا ، وكانت التمثيليات الظلية مكونة من حلقات روائية مسلية أكثر من أن تكون قطعا درامية ، وتعتبر رواية « الكوبرى المكسور » The Broken Bridge احدى الروائع الظلية وفيها يتبادل مسافر الحديث مع عامل واقف على الجانب الآخر من النهـر .

أما فى أمريكا فان عرائس وليم باتريدج W. Patridge الايطالية (٢) تعتبر بواكير لعبة خيال الظل هناك ، وقد استأنفت المخايلة عملها بعد تصفية الثورة التى كانت قد حكمت بالاغلاق على معظم دور الملاهى والمسارح ، وظلت تزاول نشاطها مع بقية ألوان التمثيل الأخرى حتى سنة ١٧٩٩ تحت أسماء مختلفة مثل : Ombres Chinoises, Chinese Shades وظلت لعبة

---

(١) The Oxford Com-to The Theatre.

(٢) The puppet theatre in America

خيال الظل منتعشة الى أن أصابها الضعف وكادت تختفى لولا أن عاودها الانتعاش فى أواخر القرن التاسع عشر ثم أصيبت بنكسة قاهرة على أثر ظهور السينما كوسيلة تجارية للتسلية ، وكانت العرائس التى تتمتع بمزايا أجنبية فى نهاية القرن الثامن عشر تعترف بالتأثير والاقتباس الايطاليين بالذات ، ولكن يبدو من ثنايا الاشارات القليلة التى لدينا ان معظم المخايلين فى المستعمرات الانجليزية بأمريكا كانوا — فى نفس القرن — من البريطانيين والقليل منهم كان من الفرنسيين والايطاليين ، ومما يذكر فى هذا المجال أن بعض الجمعيات الدينية فى بنسلفانيا قدمت عن طريق المخايلة روايات أخلاقية وأخرى دينية مثلما قدم المسرح بأوربا فى القرون الوسطى مسرحياته الأخلاقية والدينية كما كانت تقدم مثل هذه الروايات الظلية فى صالات العرض بالأديرة تتفق الآراء على أن حضور هذه الأحفال ، كان مباحا للجميع ماعدا أفراد القبائل الغجرية التى رفضت الحضور بسبب شبهها لأعمال السحر والشعوذة ولقد صور المخايل الفنان جورج ميدلتون بعرائسه الظلية مشاهد المعارك البحرية تصويرا رائعا واقعيا حتى — ليقال — أنه كان يعاد عرضها مرارا على الشاشة .

ثم .. هل كانت الآلية فى المخايلة تختلف فى أوربا وأمريكا عنها فى بلدان الشرق العربى ؟ ، ان المتتبع للكتابات التى صدرت فى هذا الموضوع لا يجد فرقا يذكر بين الآليتين بل وتتفق النصوص نفسها فى موضوعاتها وعناصر سخرياتها اللاذعة ، ولقد كانت أمريكا تتلقف المهاجرين الذين كانوا يحملون معهم مسرحياتهم وأدوات لعبهم وفيها تتمثل الأشكال الأوربية وحالاتها الأدبية والموضوعية ، وقد وصف مكفارلان أدوات أحد العارضين وصفا يستدل منه على التطابق الآلى فى خيال الظل بين الشرق والغرب فقال :

« كانت عرائس خيال الظل أمرا هينا بالنسبة للمخايل المتجول ، فهو

يجمع حوائجه فى جعبة خفية الحمل ، وكانت الشاشة تشد على اطار من العصى أو الأعمدة التى يمكن طيها أو العثور عليها فى أى مكان يحط به المخايل . وكانت العرائس مصنوعة من الورق المقوى وتتداخل فيها بعض الأسلاك البسيطة ، اللازمة وكانت الاضاءة الضرورية الوحيدة مصدرها فانوس ، أما الموسيقى التصويرية فكانت تصاحب العرائس وهى تنشد أهازيجها على لسان المخايلين » .

وليس يعنينا هنا استجلاء خطوات المخايلة وتجوالها فى أوربا وأمريكا فالمراجع الأجنبية الفنية العامة غنية بالاشارات الخاصة بهذا الموضـــوع العالمى ومن بينها مخصصات قليلة مطولة تتوفر فيها القيمة البحثية التى تنتهج فى مقارناتها ونتائجها المنهج العلمى الخالص ذكر بعضها ، ريتر ومنزل فى دائرة المعارف الاسلامية .

حول المخايلة المصرية

قلنا من قبل ان الاشارات الظلية العابرة التى وردت فى كتب التاريخ العربية ونحوها لا تحيل الباحث الى نصوص قائمة ، ومقولات لشخصيات تساعد على مدارستها واستنتاج الأوضاع الصياغية والفنية التى كانت عليها تمثيليات خيال الظل ، ولذا فان من الغبن الاعتساف فى تفسير هذه الاشارات للوصول الى تخمينات ليست من الاجتهاد فى شيء لانعدام الأصول النصية التى تحدد وحدها خصائص هذا الفن ومميزاته ، وليس معنى هذا أن تلك المفاتيح — على صغرها وقلة شأنها — لا تعين على تكوين فروض يمكن ترجيح صدقها فبشيء من الملاينة والمحايلة المنطقية يستطيع الباحث أن يصل بواسطتها الى بعض الحقائق التى ان لم ينقلها بنفس ألوانها الأصلية وعامة أحوالها الأولى فان تسجيل الملامح البارزة فيها وتعليل ارتباطاتها بما لا ينافى طبيعة العملية ذاتها ولا يستولدها ما يضاد جنسها ، لا شك أن ذلك يصلنا ببعض المصدقات التى ان لم تكن كاملة فى جوهر تكوينها فهى قريبة التشابه ولا تتعارض مع حقيقتها .

ولعل أقدم الاشارات التى ذكرت هى تلك الحادثة الظلية التى رويت عن صلاح الدين الأيوبى والقاضى الفاضل ، وسبق أن سجلناها وما كان من أمر استحسانها للمخايلة ، وبمباحثة الاشارات التى تلت ذلك وخاصة التى وردت عن الحكام يبدو أن الظليات زحفت الى القصور السلطانية من الشارع طلبا للتسلية فى حد ذاتها ثم أصبحت رغبة فى تسلية وعظية أساسها القصة الدعائية ثم تطور هذا الأساس بسرعة الى عرض فكاهى ترفيهى

تمس موضوعاته بعض مجريات الحياة الواقعة والممكنة ، وتقوم على الاضحاك والمفارقات ، وعندما توغل التمثيل الظلى فى هذا الاتجاه المضحك الساخر انتفت فيه الغرضية الاجتماعية وتداولته طبقات الحكام وأشباههم فى عروض سخية فى اباحيتها وشهوانيتها .

وكان الشعب هو الآخر يعبر بخيال الظل عن مفارحه ومحازنه ويودعه خلجات نفسه وأمنيات طموحه ومداعبات وجدانه ، ثم استغلته أدنى طبقات الشعب من الغوغاء فضمنوه مقابح عاداتهم وسلوكهم المنحرف من عبارات مكشوفة شهوانية وحركات فاضحة يهيج لها العامة والدهماء ، ويبدو أن خيال الظل تعرض لهذه المحنة فترة طويلة من حيـاته الأولى كانت فيها موضوعات الجنس المحظور عاملا رئيسيا فى تنشيطه وترويجه ، وهـذا الانحراف الشائن لم يكن فقط من نصيب التمثيليات الظلية التى كانت تعرض بل كان أيضا منزعا يمارسه المخايلون أنفسهم ويشجعون عليه الطامعين ، فالشاعر صلاح الدين أيبك الصفدى يسجل فى كتابه (الحسن الصريح ، فى مئة مليح) سنة ٧٣٨ هـ غزليات مفضوحة فى المخايلين يعرض فيها خواطره الجنسية كما لو كان يعشق أنثى تجاوبه ميوله ، من ذلك قـوله :

مخـــــايل قد بدت عليه	مخايل البـدر فى الكمال
تريك بابـــــاته فنونا	تروق فى الحسن والجمال
فقد غـدا وصـله يقينـا	أحسن ما كان فى الخيـال

ومن قوله أيضا :

هويت خيـاليا حكى الغصن قده
اذا ما انثنى هاجت عليه البـــلابل
أراق دم العشاق سـيفه جفـونه
ومن بعـد ذا أضحى عليهم يخايل

وهذا شاعر آخر يتغزل فى مخايلة حسناء ، وتتبين من الشطرة الأخيرة أنها هى الأخرى كانت تمثل بعرائسها حركات مثيرة وتعرض فنونا من القول المحرك للغرائز الحيوانية [1] :

اذا ما تغنت قلت شكوى صبابة
وان رقصت قلنا حباب مدام
أرتنا خيال الظل والستر دونها
فأبدت خيال الشمس خلف غمام
تلاعب بالأشخاص من خلف سترها
كما لعبت أفعالها بأنام

ولو أعدنا النظر فى الاشارات الخاصة عن العصور المتأخرة بعد صلاح الدين لوجدنا كيف أن المنحلين والضعاف من الحكام يشجعونه ويقربون أصحابه أما المتدلون فيتركونه متسللا بين عامة الشعب يعرض مختلف صوره سواء أكانت أخلاقية أم عربيدة شاذة ، فمثلا فى حوادث عام ٩٠٤ هـ أورد ابن اياس الحنفى [2] « أن الملك الناصر أبو السعادات محمد بن الأشرف قايتباى » لما وصل الى الوطاق نزل به .. فأرسل من أحضر أبا الخير ومعه خيال الظل وجوق مغانى العرب وبرابوه رئيس المحبظين فأقام هناك ثلاثة أيام وهو فى أرغد عيش وقد خرج عن الحد فى اللهو والخلاعة والانشراح .. الخ » ، وأما الذين امتازوا من الحكام باستقامة الضمير والرغبة فى العناية بشئون الملك والدين وأخلاق الرعية ، فقد استنكروا انحرافات خيال الظل وعروضه الجنسية وحاربوه وسجنوا أربابه وعدوه بدعة مرذولة ووكرا لأصحاب الأعمال الفاحشة . ومن هؤلاء الظاهر بيبرس عدو المخايلين وأرباب الفسق والفجور ومن بعده الظاهر

---

(١) شرح لامية العجم للصفدى وغيره من المراجع .

(٢) بدائع الزهور : ج ٢ / ٣٤٧ .

سيف الدين أبو سعيد جقمق العلائى الظاهرى الذى « رسم بحرق شخوص خيال الظل جميعها وأبطلها »[1] . وأضاف الى ذلك السخاوى فى كتابه « التبر المسبوك » ص ٣٥٣ « أن السلطان كتب على اللاعبين العهود بأن لا يعودوا اليه ولعله فعل ذلك لما كان بلغه مما يقع فى مجتمعاته من المفاسد » بل نجد أيضا أن بعض أفراد الشعب وخاصة من الطبقة البرجوازية المحافظة ينكرون على الحكام عنايتهم بهذه اللعبة وما دخلها من مآثم ومتهتكات ، فقد روى زين الدين عبد القادر الجزيرى[2] « أن السلطان شعبان لما حج سنة ٧٧٨ هـ حمل معه عدة من أرباب الملاهى والمخايلين فأنكر عليه الناس ذلك .. الخ » .

ولكن لا ينفى هذا أن بعض البابات كانت تهدف الى الغمز السياسى والنقد الاجتماعى المرير والى عرض وعظيات تعليمية تخاطب الأحاسيس الطيبة فى الانسان ، أو تمثيل مختارات من الحوادث الجارية الضاحكة التى كانت تهم الرأى العام سواء أكانت هذا العرض تصريحا أم تلميحا ، ومما نعرفه فى هذا الباب ما صنعه المخايل المصرى المجهول من تمثيلية يحاكى فيها واقعة شنق طومان باى وعرضها على سليم الأول مما كان له الأثر الطيب فى نفسه ، ونجد أيضا مدائح شعرية تطرى المخايلة الأخلاقية وتجد فيها رمزا لأهداف عليا صوفية وقد نسب الأبشيهى فى المستطرف أبياتا لوجيه الدين ضياء بن عبد الكريم يقول فيها[3] :

---

(١) بدائع الزهور : جـ ٢ / ٣٣ .

(٢) درر الفرائد المنظمة ، فى أخبار الحاج وطريق مكة المعظمة مخطوط جـ ٥ / ١٧٩ .

(٣) نسب صاحب سلك الدرر الابيات الى الامام الشافعى ورواها فى بيتين هما :

رأيت خيال الظل أكبر عبرة ... لمن هو فى علم الحقيقة راقى
شخوص وأشباح تمر وتنقضى ... وتفنى جميعا والمحرك باقى

رأيت خيـــــال الظل أعظم عبرة

لمن كان فى عــلم الحقــائق راقى

شخوصا وأصــواتا يخالف بعضها

لبعــض وأشــكالا بغـــير وفاق

تجىء وتمضى بابــة بعـــــد بابة

وتفنى جميعا والمحــــــرك باقى

وللأسف الشديد لم تصلنا أية نصوص من التى قام عليها الفن الظلى فى القصــور وتحت رعاية المسئولين ، ولا نعــرف كيف كانت صياغتها أو موضوعاتها أو تأثيرها فى النفوس ، كما لا نعرف الا القليل جدا من نصوص التراث الظلى الشعبى مع أن المخايلة كانت تمثل الجانب السيادى فى الملاهى الشعبية عشرات السنين ، فأقدم ما وصلنا من نصوص هى التى وضعها شمس الدين بن دانيال فى أواخــر القرن الثالث عشر الميــلادى وسنعرض لها فيما بعد ، ومع أن هذه التمثيليات الدانيالية تعتبر أقدم نص ظلى اكتشف حتى الآن فانها لا تعتبر بداية لشىء معين ، اذ هى لا تمثل احدى حلقات التطور ولكنها عينة حفظتها الصدف وأنموذج لشىء عــام يقصد به وحدة من جملة وحدات فيها خصائص اشتركت بها مع غيرها من البابات ، وحين نفترض أنه كانت هناك نصوص سابقة تتفوق عليها من ناحية الشكل والمضمون يمكن أيضا افتراض العكس ولكن الذى يمكن اثباته هو متواليتها والاتجاه العام للمحتوى والقيم اللفظية .

والملاحظ أنه كان يطلق على التمثيلية كلمة « بابة » ومع أنها وردت فى بعض قصائد الشعراء الذين جاءوا بعد العصر الدانيالى كأنها مسمى مصطلح عليه وذو دلالات معروفة ، فان الأقدمين ممن ذكروها فى معرض حديثهم عن خيال الظل لم يحاولوا أن يوضحوها أو يفسروا مصدرها ،

وكذلك المحدثون القليلون الذين تعرضوا لها لم يحاولوا ادراكها لغويا بعد المعنى العام الذى توحى به ، ولكن حين نضع منشأها اللغوى موضع البحث فقد يؤدى ذلك الى اعادة النظر فى مصدر هذه الكلمة للوصول الى حقيقتها .

والفرض الأول الأقرب الى الصحة ، هو أن العـرض الظلى الكامل — أى الكمية التمثيلية التى تعرض فى الحفلة الواحدة — كانت عبارة عن بعض مشاهد تمثيلية كل مشهد منها يكون رواية صغيرة مستقلة ومنفصلة عن زميلاتها ، ولما كانت تسمى وحدات الكتاب فصولا وأبوابا ، أطلق على كل من هذه الروايات المكونة للعرض الكامل كلمة « باب » والملاحظ أن العامة تميل فى بعض الأحيان الى تأنيث بعض الكلمات المذكرة والحاق تاء التأنيث بآخرها ، لذا ألحق العامة هذه التاء بالكلمة فاصبح الباب التمثيلى يسمى « بابة تمثيلية » وبمرور الوقت والاستعمال المكرر اكتسبت الكلمة مؤداها وصارت « البابة » تعنى تمثيلية ظلية .

أما اذا راجعنا بعض المباحث اللغوية التى عنيت بدراسة الكلمات المعربة ومعرفة أصولها وأسرارها فسنجد بعض بغيتنا فى كتاب « شـفاء الغليل ، فيما فى كلام العرب من الدخيل » (١) لمصنفه شهاب الدين أحمد الخفاجى أحد أعيان القرن الحادى عشر « فقد ورد فى صفحة ٤٤ عند تعرضه لكلمة « بابة » أنها « بمعنى نوع ومنه قولهم للعب خيال الظل بابة كقول ابن عبد الظاهر :

ایاکم أن تنكروا جعفرا ذاك الخيـالي وأصحابه
فنيل مصركم له جعفر مختلف يخـرج فى بابه

ثم أضاف الخفاجى أن « بابة احدى بابات الخيال ، اما لخيال جعفر

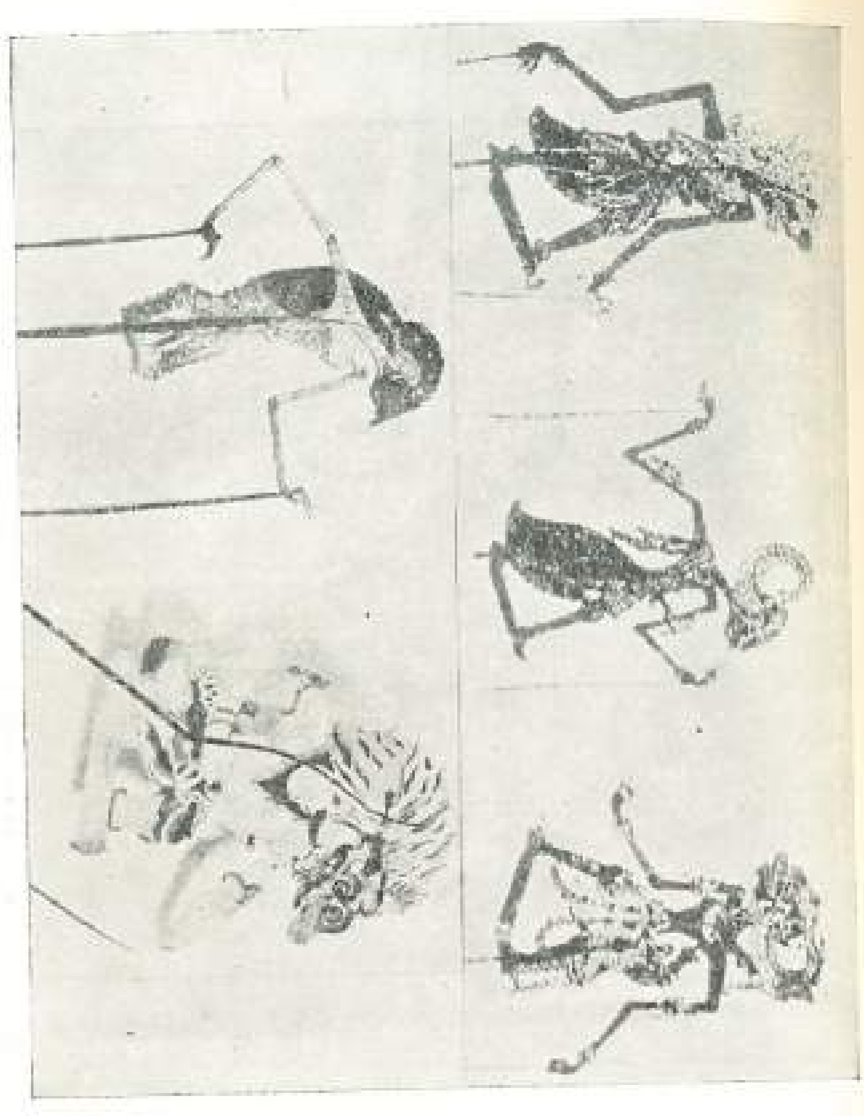
(١) ط / سنة ١٣٢٥ هجرية .

الراقص واما لخيال الازاد . وجعفر اسم الذى اخترع الخيال الراقص ويطلق على النهر وقد أراد الشاعر الخليج الذى يمده النيل فاستخدم المعنى الذى يخص الخيال .. وقال الوراق :

وأراد اطفاء السرا　　ج بها فضاعفت التهابه

وحوى بها طوبى فصا　　ر حديثنا فى الناس بابه

ومع هذا فالبحث فى مصدر كلمة « بابة » ما زال فى حاجة الى الاستقصاء ، فنأمل فى مزيد من الدراسة والتقصى .



شخوص من المسرح الظل الياباني

خيال الظل والقراقوز التركي

خيال الظل والقراقوز التركى

• التبس الأمر على كثير من المتكلمين فى المخايلة عند التعرض لخيال الظل التركى وخلطوا بينه وبين القراقوز المشهور بين مواطنينا فى مصر والمسمى بـ « الأراجوز » بينما هما فنان منفصلان تاريخيا وشكليا عندنا وعند الأتراك أيضا ، فبعض المراجع والتصريحات البحثية ذات الأهمية تورطت فى تمييزها ، وترتب على هذا التورط أغلاط أخرى تاريخية وأدبية تناقضت فى الشكل والموضوع ، حتى أصبح الأمر فى ذلك غامضا مختلطا عقيما فالمستشرق الانجليزى E. W. Lane مثلا يقول ان الأراجوز أدخله الأتراك الى مصر ، ولهذا يتكلم اللغة التركية ويسمى بالعربية « خيال الظل » (١) . وغيره كثيرون من الشرقيين والغربيين مثله على حد سواء ، ان الشكلين العروسيين متباينان نشأة وتطورا وصياغة وانما حدث هذا اللبس نتيجة للخلط بين الاسماء ومدلولاتها ، ويمكننا كشف المسألة ومعنياتها بعرض وجهيها الفنى والتطورى لتبيان العلائق الرابطة بين هذه المسميات الثلاثة ؛ ويهمنا فى مجال العرض ان نتساءل :

ماذا نعنى بـ :

خيال الظل .

والقراقوز التركى (قره قوز — كره كوز) .

والأراجوز ؟

---

(١) تردد على مصر فى الربع الثانى من القرن التاسع عشر ووضع عن ذلك كتابه : The Manners and Customs of The Modern Egyptians.

ان خيال الظل بصورته التي تحدثنا عنها من قبل وبوسائل العرض فيها من حيث وجود الشاشة الرقيقة وانعكاس خيالات الدمى عليها هو نفسه الشكل الذي مارسه الأتراك وعرفوه بالقراقوز حسبما تسوقنا الى ذلك الأدلة المقارنة الثابتة فى بعض المراجع التى كتبها ثقات الباحثين ، وتلك المراجع ترى ان (القراقوز) هو الشخصية الرئيسية فى خيال الظل التى تصاغ حولها الادبيات الظلية وافانينها ، وتستبقى لنفسها الأدوار الأساسية الهامة ، حتى تزعمت بها اللعبة ونشرت عليها اسمها الذى اشتهرت به . فالقراقوز فى المجال التركى يعنى خيال الظل فى المجال العربى ويساويه فى مؤسساته الآلية والفنية التى سبق شرحها فى الفصل الأول مع قيام الفوارق الانطباعية الأساسية عمليا وفنيا تلك الفوارق الى تفرضها اللغة والبيئة بكل تراثها ومميزاتها ، اما ان الاتراك هم الذين ادخلوه الى مصر فهو رأى خاطىء لا يستند الى حقيقة تاريخية أو منطق صحيح وسنعرض لذلك بعد حين ، وبهذه المساواة التكوينية بين خيال الظل العربى والقراقوز التركى ، يبقى للأراجوز صفاته الخاصة التى ما زلنا نراه عليها فى أحيائنا الشعبية أو فى صورته الحضارية (الماريونيتيه) التى يتمايز بها عن القراقوز التركى الذى هو فى الحقيقة خيال الظل بعموم تشكيلاته وأطره ولنر الآن معالمهما على خطين متوازيين من التاريخ والتحليل .

فتح السلطان سليم الأول مصر عام ١٥١٧ م (٩٢٣ هـ) وانهى حكم دولة المماليك (البرجية) بأعدام طومان باى الذى ظل ابناء جنسه يتداولون الحكم قرابة ١٣٩ عاما ، ولما استقرت الاوضاع للغازى التركى نزل بقصر فى الروضة ، وفى احدى الليالى أخبره بعض خاصته ان أحد المخايلين [١] . « قد صنع صفة باب زويلة وصفة السلطان طومان باى لما شنق عليه وقطع

---

(١) بدائع الزهور لابن اياس حوادث سنة ٩٢٣ هـ ج ٣ / ١٢٥ .

الحبل به مرتين » فاستدعى السلطان سليم ذلك المخايل وشاهد قصة أعدام طومان باى (والشرح ابن عثمان لذلك ، وانعم على المخايل — فى تلك الليلة — بثمانين دينارا وخلع عليه قفطانا مخملا مذهبا ، وقال له : « اذا سافرنا الى اسطنبول فامض معنا حتى يتفرج ابنى على ذلك »[1] .

لاشك ان هذا المخايل اللسن الصناع قد قدم عرضه بلغة مصرية أدبية تخالها كلمات قليلة عربية فصيحة ، ومعها كلمات أخرى كثيرة دارجة معاصرة تمتلىء بمصطلحات وكنايات وتعبيرات عامية ، ونحسب ان قوة التصوير بحركات الشخوص وصدقها ودقة صياغتها التشكيلية قد ساعدت على أداء المفهوم اللغوى والمغزى التمثيلى أداء تفهمه الحاكم التركى الأجنبى وأعجب به مثلما يعجب ابن البلد بالأفلام الأجنبية ويتابعها فى شغف وفهم رغم جهله بلغتها ، وذلك لروعة اخراجها ومنطقية تسلسلها الحدثى .

وهذه الواقعة الأثرية تدخل على أن الأتراك العثمانيين لم يعرفوا خيال الظل على الشكل المعروف وقتذاك حتى هذا التاريخ ولم يكن لهم علم بأصوله وأفانينه . ويؤيد ذلك الدليل البحاثة الدكتور جورج يعقوب باعتقاده أن السلطان سليم أخذ معه بعض المخايلين ضمن الصناع الستمائة الذين ارتحلوا الى تركيا كما ذكر هذا من قبله ابن اياس فى تاريخه من ان السلطان « نقل الى بلاده المشتغلين بخيال الظل فيمن نقل من مهرة الحرف والصناعات » ويقال ان السلطان سليمان القانونى خير هؤلاء المخايلين فيما بعد بين الاقامة فى تركيا أو العودة الى مصر ، ونعتقد ان هذه المهاجرة كونت محاضن التفريخ للمخايلة التى نسلت فى أنحاء تركيا العثمانية وتداولها الفنانون الأتراك يعبرون بها عن واقعهم المحلى ويؤصلونها فى تراثهم الاجتماعى حتى عظم أمرها وعبرت البسفور الى أوربا .

---

(١) ابنه ولى عهده سليمان الذى أصبح سلطانا .

ولكن هل يعنى ذلك أن الأتراك العثمانيين لم يعرفوا خيال الظل الا منذ فتح السلطان سليم لمصر ؟ ألا يفترض امكان وجوده فى فنها فى أشكال تعتبر بدائية بالنسبة لتقدمه فى مصر مما حدا بالسلطان سليم الى تفضيل الأسلوب والمستوى العربيين على الشكل الوطنى فى تركيا ؟ ، اننا نحذو بذلك رأى العالم الروسى مارتينوفتش Martinovitch ، وغيره فقد ذكر فى مقاله المنشور فى (العالم الاسلامى) بعنوان (المسرح التركى — الحلقة المفقودة) أن عروض خيال الظل التى استرعت اهتمام الجمهور فى تركيا تعود الى القرن الثانى عشر ، وان كانت أصولها قد تأثرت بما هو أقدم من هذا التاريخ بكثير فلعلها أن تكون متأثرة بالتمثيل الاغريقى الصامت الذى وصل الى تركيا من الثقافة البيزنطية » (١) .

الحقيقة أن الأتراك الشرقيين — غير العثمانيين — قد عرفوا قبل المصريين — بل قبل العالم العربى بأسره — فن المخايلة « بل هم الذين نقلوه الى فارس ثم الى البلاد العربية » وفى هذا يقول منزل Menzel « ان الأتراك تسلموا المخايلة من الصين بواسطة المغوليين » وبالطبع كانت حالتها مصوغة فى تشكيل أقل حرفية ومختلف فى أسلوبه وانطباعاته تبعا للظروف الأجتماعية ومكونات النفسية العربية وأدبياتها . ومن الواجب علينا أن نفرق بين تركيا العثمانية — آسيا الصغرى — وبين القبائل التركية الشرقية التى يرجع اليها الفضل فى تهجير هذا الفن الى البلاد العربية ، واستعمال كلمة « تركيا » فقط دون تحديد هو الذى أحدث هذا اللبس ونسب الى تركيا (العثمانية) فضل السبق فى معرفة المخايلة ونقلها الى العالم العربى وخاصة مصر — وهذا يخالف الواقع الذى تعضده المصادر التاريخية والاستنباطات الموضوعية .

---

(١) الترجمة للأستاذ رشدى صالح بمجلة المجلة العدد ٣٣ .

فالارشادات التى وردت عن خيال الظل التركى الأناضولى قد دونت كلها بعد التاريخ الذى حمل فيه السلطان سليم الأول المخايلين المصريين الى اسطنبول ، وقد يقال ان الاستناد الى أسبقية الكشف بهذه التواريخ المعروفة الآن برهان سلبى ولا يعنى أن معرفة الأتراك بالخيال كانت منذ الفتح العثمانى لمصر . ولكن الانتظار حتى تظهر حقائق تركية جديدة تسبق فى أقدميتها التواريخ العربية الحالية التى تسبق التاريخ التركى ببضعة مئات من السنين أمر يمكن القول به أيضا بالنسبة لزمنية اكتشاف المخايلة العربية ، فلو انتظرنا أيضا عـلى التاريخ العربى المعـلوم لنا ، وتابعنا البحث والمعاودة والاستقراء لربما عثرنا على تاريخ أقدم بكثير من تاريخ ميلاد المخايلة الذى نحدس به الآن ، وهذا الافتراض أمر غير سليم فى كلتا الحالتين ، لأن الأحكام التى تستند على تواريخ معينة لها اعتبارها الأقدم ، صحيحة حتى يغيرها اكتشاف جديد أو دليل سابق . وهى محل ثقة وايمان ما دام المجهول دفينا لا يكشف عن نفسه ، ولو أن تركيا العثمانية عرفت خيال الظل قبل غزوها لمصر لتسرب منها الى أوربا مبكرا ولكن المشاهد أن عملية التسريب لم تقع الا فى القرن السابع عشر أى بعد أن تخصبت البيئة التركية بخصائص الوافد الجديد وتشربت روحها من انعكاساته .

ويبدو أن هذا الفن الغريب على الأتراك الأناضوليين قد صادف هوى فى نفوسهم وشاع أمره بين الطبقات العالية ، فتشكلت له الموضوعات المحلية بما يرضى رغبة أفرادها من الحاكمين وأصحاب السلطة والأعيان حتى اذا ما اشتد كيانه اخترق أسوار القصور ومسامر الباشوات والعظماء ودوائر الخاصة الى مجالى العامة وساحاتهم ، وأصبح فنـا شـعبيا يمارس فى المناسبات والأحفال والأفراح وليالى رمضان ويقبل عليه الكبير والصغير . فهو اذن قد مر بنفس المراحل الانتقالية التى مر بها فى مصر والعالم العربى ،

ففى أول عهد الأتراك بخيال الظل استخدم مخايلوهم قصص العشق والغرام المشهورة كقصة خسرو وشيرين ، وذلك استجابة للروح العاطفية التأثرية التى سادت الأدب التركى عند قيام الدولة العثمانية ، وتعبيرا عن الرمزية الروحية المتأثرة بالروح الفارسى وصوفيته . وعندما عظمت الدولة العثمانية وثبت مركزها استجابت المخايلة لسيادة الروح الموضوعى ، فاتجهت نحو النقد الاجتماعى والسخرية المتفكهة اللاذعة . ومن الممكن مطالعة ملخصات لبعض الموضوعات الخاصة بالروايات القراقوزية التركية فى دائرة المعارف الاسلامية ، وكما أن الاشارات التى وردت عن خيال الظل فى تواريخنا القديمة ارتبطت الى حد كبير بموقف الحكام منه فان الوثائق التركية تكرر نفس هذا الارتباط وتحفظ لذلك أمثلة مطابقة . ونلاحظ أنها حدثت بعد تاريخ الاستيلاء على المخايلين المصريين للتبشير بخيال الظل فى تركيا بفترة كافية ، فمما يروى عن السلطان مراد الثالث بن سليم الثانى (١٥٧٤ — ١٥٩٤ م) أنه يوم ختان ولده أقام حفلا عظيما دعا اليه كبار رجال الدولة ووجهاءها وأعيانها ليشاهدوا أحد المخايلين المهرة وهو يعرض تمثيلياته الظلية . وفى القاهرة سنة ١٦١٢ (١٠١٣ هـ) تكونت فرقة من المخايلين برياسة اللاعب المصرى الشهير (المناوى) وسافرت هذه الفرقة الى اسطنبول لاحياء حفلات زواج الوزير التركى محمد باشا السابع الذى حكم مصر حتى منتصف عام ١٦١١ م بابنة السلطان العثمانى أحمد الأول ، ويحدثنا المناوى رئيس الفرقة بأن السلطان طلب من المخايلين المصريين عرض أعمالهم عليه فى أدرنة ، وبعد اللعب مثل المناوى أمام السلطان الذى أبدى اعجابه بألعابه وفنونه وأجزل له العطاء . وبعد عام عادت الفرقة الى مصر ، كما كان السلطان مراد الرابع بن أحمد (١٦٢٣ — ١٦٤٠ م) يؤثر مخايلا بعطفه وتشجيعه ويستعرض رواياته مرتين كل أسبوع ، وكان هذا المخايل على

ثقافة واطلاع واسعين ، ويتقن الفارسية والعربية والفنون الموسيقية . أما السلطان ابراهيم بن أحمد فكان فاسقا عربيدا عبدا للذاته الحسية ومغرما بمعاشرة أصحاب اللهو والتسلية حتى ليقال أنه أعجب بعروض مخايل ماهر فعينه فى منصب رفيع يتنافس عليه كبار رجالات السلطنة ، وقد ألمح بعض السياح الأجانب أثناء جولاتهم بالبلاد التركية فى القرن السابع عشر الى أن السلاطين والأمراء كانوا يتمسكون بلعبة خيال الظل فى أحفالهم الخاصـــة .

لعل هذا العرض الموجز ينوب عن تعديد البراهين وسوق الحجج للدفاع عن فنية المخايلة العربية وغزوها لتركيا الأناضولية . أما ما شاهده السائحون فى مصر من تمثيليات قراقوزية تركية اللسان ، فهذا راجع الى تأثير اللغة التركية الرسمية فى المخايلين المصريين ، فقد كان الحكام وكبار التجار والجند من الأتراك ، وكان لزاما على أعيان المصريين وكبرائهم الأخذ عن اللسان التركى ، وبذلك تفشى فى العــامية المصرية الكثير من الكلمات التركية ، ووجدت فئة من المخايلين العرب أو الترك يمارسون ألعابهم فى البيئات التركية — أو المتشبهة بها — بلغتها ومفهومها القصصى التمثيلى الظلى ، ونعتقد أن فن المخايلة العربى انحط أثناء الحكم التركى وتدهورت أساليبه البيانية والتنفيذية المادية ، واقتصر على معايشة الطبقات الشعبية المنعزلة عن آفاق الحاكمين سواء من الأتراك أو من المصريين ، وان لم تنكر أن اتجاه المزاج التركى نحو تفضيل أسلوب معين من المحاكاة قد شجع النماذج الأخرى على التقرب اليه حتى ولو ضحت بأصالتها فى سبيل التطلع بالقيم التركية التى يشجعها الأتراك ومن يسير فى ركابهم من المصريين وقد أشار الى هذا التأثر (١) Jacob M. Landau فقال (ومما يجدر ملاحظته

(١) Studies in The Arab Theatre and Cinema. (Arabic Performances in Mediaval Egypt).

أن القراقوز التركى قد قلد فى كل الأقطار العربية ولو أن حجمه فى مصر كان أقل من الحجم التركى ، كما أن الأقطار غير العربية الواقعة تحت السيادة التركية قد تأثرت بذلك تأثرا مشابها) وفى موضع آخر يدلل على قيمة المخايلة العربية وتفوقها فيقول (ان مسرح خيال الظل العربى ربما يكون اكثر أهمية من القراقوز التركى لا ببيئته الخاصة ولكن أيضا فى خلق روايات ظلية جديدة مستقلة لا صلة لها بالخيال التركى واصفا فيها حياة المصريين المسلمين وسلوكهم ، والنوع الأخير من الروايات يؤرخ لستينات وسبعينات القرن الثالث عشر .. الخ) .

تلك هى — فى رأينا — التوضيحات التى فى ضوئها يزول اللبس الذى سجله بعض السائحين والمستشرقين الذين رأوا تمثيليات قراقوزية باللغة التركية فأخطأهم التوفيق فى تعليل الظاهرة اللغوية وحسبوا أن الأتراك العثمانيين هم الذين جلبوا معهم فن المخايلة الى مصر ، وهذا التسجيل السياحى لا شك عفوى خاضع لتأثير الوهلة الأولى ولا تعنيه المباحث التاريخية أو الاستقصاءات العلمية ، لأن ذلك ليس غرضه ، كما يتبين أن القول بأسبقية الأتراك الى المعرفة الظلية قد قصد به فى الحقيقة للأتراك الشرقيين عينهم لا العثمانيين الذين حكموا البلدان العربية أسوأ حكم لا يقيم فنا ولا يشجع محاولاته .

وقبل أن ننتقل الى الأراجوز — الفن العروسى الثانى — نعرض لفن قد يشبه المخايلة فى بعض ملامحها وان كان يختلف عنها فى الكثير من أصولها ، وهذا هو الفن الذى عرفه الأتراك الشرقيون نقلا عن الصينيين المجاورين لهم ، لكنه لم ينتشر فى الوطن العربى كما انتشر خيال الظل ، وقد اكتفينا فى البحث فيه على ايراد ما سجله الأستاذ مجيب المصرى فى مقال قصير له بكتابه « من أدب الفرس والترك » لأن الموضوع لا يعنينا

فى مجالنا هنا .. [1] قال « ومما يعزى اليهم — الصينيين — أنهم أول من اتخذ الورق وأبدع فى الرسم والنقش فكانوا يرسمون على قماش أو ورق أو ما أشبه ذلك كهيئة الانسان أو الحيوان ، فاذا أتموا الرسم حصلوا بذلك على ستار يزدان بعجيب الصور فأثبتوه فيما يشبه مصباحا كبيرا وحرصوا أن يحيط به من كل ناحية فى شكل مستدير ثم يضعون فى وسط المصباح من الداخل شموعا كثيرة فاذا أوقدت وسطع نورها فى الظلام بدأ أمامها كل ما فى الستار من نقوش وتهاويل وكأنها أشباح واضحة الحدود والشكول ، ويدار المصباح حول نفسه فيدور الستار أمام الرائى وتتعاقب صوره .. وقد ضرب الترك المثل بدورانه فقالوا « ويدور كما يدور مصباح الخيال » .



من المسرح الظل اليونانى

موقفان من روايات ظلية يونانية كانت تعرض أثناء حرب الاستقلال ضد تركيا

The Studio (London Feb. 1935).

---

(1) ص ٣٩٨ .



من المسرح التركى

هذه الصورة قد تشبه خيال الظل التقليدى الذى عرفه المصريون ، كما تشبه — الى حد كبير — من حيث النتيجة التصويرية — السينما فى عصرنا الحاضر ، فهى عبــارة عن رسوم ملونة متتابعة على قماش رقيق أو ورق مشف مشدود بضلوع خشبية أو معدنية ، وتلف هذه الستارة المرسومة فى شكل دائرى واسع حول مصباح مضىء مركب بطريقة تمكنها من الدوران حول نفسها عندما يحركها اللاعب فتدور الرسوم متسلسلة ، وترى من الجهة الأخرى واضحة وكأن الجهاز يشبه الأباچورات فى الوقت الحــالى .

وبمعرفة الأتراك الشرقيين لهذا الفن الظلى استطاع الفرس أن يتناقلوه ويحاكوه حتى لنجد اشارة فى احدى رباعيات الخيام « يا لهذا الفلك الدوار الذى يدور بنا كأنى به فانوس الخيال » فالشمس مبعث الضوء وهــذا الكون مصباح ، أما نحن فصور وأشباح فى غدو ورواح » وقد صاغ ذلك شعرا المرحوم محمد السباعى وأشار فى الهامش بأن المقصود فى الرباعية هو التشبيه بخيال الظل ، فقال :

نحن أطيــاف يملهى لاعب — من خيــال قادم أو ذاهب

أرقصتنا كف مــرح جــاذب — من سنا مصباح شمس أضرما

تحت ليل قاتم الأعمال طام

اذا ما عرفنا أن خيال الظل — حسب الاصطلاح العربى — هو نفسه « القراقوز » حسب الأداء التركى فانه يحسن أن نفرق بين هذا النوع الظلى وبين الأراجوز فى المفهوم الشعبى ، ويبدو أن انحطاط المخايلة العربية فى القرن السابع عشر وما تلاه قد مكن لخيال الظل التركى — القراقوز — من احتلال الملاعب والمزاحمة غير المتكافئة ، كما يبدو أن فن تلعيب العرائس من فوق الساتر والاستغناء عن الاضاءة والشاشة والشخوص الظلية قد

بدأ بظهوره يناقس المخايلة حتى أمكن له أن يستعير اسمه من المسمى التركي ويختص به ويشتهر بين الجماهير باسمه الى أن انخلع عن المخايلة التركية لفظها ليعيش فيه الفن العروسي الجديد وترجع الى الرداء العربي الأصيل تتخفى فيه وتصبح المخايلة العربية والقراقوزية التركية مسمى ذات اسم واحد هو « خيال الظل » بينما انفردت العرائس الوافدة بكلمة « القراقوز » التي اندمجت في الصوت العامي وأصبحت « أراجوز » ، وكما يصيب التطور العناصر الانسانية الحية صار للأراجوز سلسلة من التطورات والتجددات تتماشى وتدرج الحضـــارة الحديثة ونحن نعني بالأراجوز هنا هذا الجد البدائي الذي مارسه أجدادنا منذ عشرات من السنين ولا نعني به فنونه المستحدثة التقدمية سواء أكانت عرائس اليد القفازية Hand-Puppet أو عرائس تركب رءوسها في قضبان معدنية أو خشبية Rod-Puppet أم عرائس الخيوط String Puppet "Marionettes" .

وعرائس الأراجوز تصنع من القماش مع الاستعانة بالجص والخشب والسـلك والورق وعنـاصر أخرى كالقش أو القطن أو الجلد ، وتلبس الشخوص ملابس الشخصيات المراد محاكاتها في التمثيل ، ومن المعتاد أن يكون تركيب الوجه تركيبا مضحكا ، اما بأنف متضخم أو شفتين ورمتين أو صلعة مرنانة أو قفا عريض يتميز به جندي أبله يرمز الى بطش الحاكم ، وهذا الجندي يتلقى الصفعات من الأراجوز البطل انتقاما يرضي جمهرة المتفرجين . وبدلا من أن تتحرك هذه الدمى خلف الستارة كما هو الشأن مع عرائس خيال الظل ، فانها تعلو دريئة — ساترا — من قماش سميك يحجب اللاعبين ، وهذه الدمى تظهر بوضوح للعيان ولا تحتاج الى اضاءة خاصة أو اظلام خاص بل يمكن اللعب بها في أي وقت من النهار أو الليل كما تشاهد في الساحات الشعبية وليالي الموالد .

ويتميز الأراجوز الشعبى بصوت أجش ينفرد به عن بقية الشخصيات المشتركة ، ولاعبه يضع فى فمه زعاقة (مزمار صغير يثبت فى مقدمة سقف الحلق) لتنكير الصـوت حتى يوهم المتفرجـين بأنه صوت (خاص) بالأراجوز الصغير الحجم ، ويبدو أن الشخصية الرئيسية فى لعبة الأراجوز أكسبت اسمها للعبة ذاتها وأصبحت علما تعرف به ، وقد تميزت شخصية الأراجوز بخصائص الخفة واللباقة وحسن التخلص فى المآزق بالتحايل واستغلال الخبث والدهاء ، مثلما أصبحت كلمة (جحا) عندنا تعنى نمطا معينا من سلوك فكه ساخر لا يخلو من حكمة المجرب الداهية ، واننا لنجد بعض تشابه فى الشخصيات الأرجوازية الأخرى التى اشتهرت بأسمائها فى بلادها وصارت أعلاما شهيرة تعنى مفهومات ثابتة ، ففى روسيا القديمة اشتهر القراقوز البلدى بـ (بتروشكا) وفى انجلترا « بانش » Punch « وجودى » Judy وفى ألمانيا « هانزفيرشت » Hansfururst وفى فرنسا « بولشينل » Palichinelle وفى تشيكوسلوفاكيا « كاشبارك » Kasparek وفى اليونان « كاراجيوزيس » Karagiozis ويتميز بأنه ماكر داهية ، مشاغب ، بذىء اللسان ، وقح ، وفى كل رواياته يتحدث بصراحة عن نزواته الجنسية ومغامراته النسوية .

والنص الأدبى للأراجوز دون البابات الخاصة بخيال الظل من حيث القيمة الفنية والأدبية ، فغالبا ما يكون مرتجلا أو نصا محفوظا يتصرف فيه اللاعب وقت الحاجة بالاضافة والحذف ، وهو الى ذلك — فى كثير من الأحيـان — مسلوب المضمون الاجتمـاعى والمغزى الفنى ، فتمثيلياته — كما جرت — لم تشكل أدبا أو نصا مستقيما فيه قصة متطورة محبوكة أو استعراضات كلامية على جانب من المحاورات الفنية كما كان الشأن فى المخايلة ، فهو فن فقير من هذه الناحية يستهدف الاضحاك والتسلية

السطحية بنكات مصوغة فى تركيب حوارى مزدحم بالتعليقات والقفشات والسخرية من بعض الشخصيات ، سخرية ضحضاحة لا تنفعل بوجدان ولهذا لم يسجل الأرجوازيات على الورق ولم تحفظ لنا نصوصها فى صحائف كما لم يشر اليها المؤرخون والكاتبون غير اشارات ضئيلة ونادرة .

ولقد اختلف الباحثون فى تفسير كلمة (قراقوز) التى أدركها التحريف العامى الى أراجوز بعد أن تخلصت من مدلولها فى المخايلة واكتسبت مؤدى جديدا يعنى به نمط عروس متطور ، فالمستشرق الألمانى « انوليتمان » Enno Littman يرجح أن اللغة التركية قد سببت بتأثيرها الغازى فى تحريف كلمة « قراقوش » الى « قراقوز » ، وقراقوش هو اسم بهاء الدين قراقوش أحد وزراء صلاح الدين الأيوبى ، وقد اشتهر بالغباء والغلظة وألف فيه الأسعد بن مماتى (الفاشوش فى حكم قراقوش) وكأن هذا المسمى تبلورت فيه صفات معينة ضمنت له أن يصبح رمزا شعبيا ، ونحن لا نميل كل الميل الى الأخذ بهذا التفسير نظرا للفرق الزمنى الطويل بين المخايلة التركية المسماة بالقراقوز فى حوالى القرن السادس عشر الميلادى وبين الفترة التى عاشها ابن مماتى حتى أوائل القرن الثالث عشر ، فالمدى الزمنى بين التاريخين لا يساعد على تبادل المفهومات والأحكام والمسميات . وكان من الممكن أن يقتبس هذا الاسم للمخايلة التركية لو أنها ظهرت عقب انتهاء حكم صلاح الدين الأيوبى مثلا . هذا الى أننا لا نجد ما يعلل استخدام الأتراك لاسم قراقوش بالذات وتمثيله حتى يطلق اسمه على اللعبة ، أما التفسير الذى نفضله فهو القول بأن لفظة « قراقوز » مركبة من (قره) وتعنى فى اللغة التركية « أسود » و « قوز » تعنى « عين » ، أى أسود العين . والسواد صفة غالبة على عيون القبائل التركية التى كان ينزح أفرادها الى العالم الاسلامى والعربى للتكسب بألعابهم العروسية ، ولقد

ظلت المخايلة التركية تستعمل هذا المركب حتى ظهرت لعبة أخرى ، فأطلقت عليها لفظة « الأراجوز » ، وهى هنا تقصد الدمية التى تعلو الدريئة وتفترق عن خيال الظل .

ولكن متى ظهر فن الأراجوز فى مصر ؟ وأين موطنه الأصلى ؟ ومن عمل على تهجيره والتبشير به ؟ وما هى الأقطار التى عبرها أولا وأيها طوره ؟ هاته الأسئلة ونحوها من الصعب الاجابة عليها أو البحث فيها الآن لأن المدونات والآثار مشكوك فى قدرتها على تأدية اجابات شافية ، وما يمكن الحدس به هو أن الأراجوز المصرى شكل تطويرى لخيال الظل أحدثه الأتراك الشرقيون أيضا وربما كان ذلك نقلا عن أمة أخرى ، فالأراجوز بلا ريب له عراقة مؤصلة تمتد جذورها الى سنوات بعيدة وقد أشار الأستاذ مجيب المصرى فى مقاله المذكور « بأنه فى القرن السابع عشر تطور عن خيال الظل ما يعرف بقره كوز ، وهو يفترق عن الخيال بأن الشخوص فيه دمى تحرك من خلف الستار ، ويقال ان أول من ابتدعه درويش قدم من ايران فى عهد السلطان أورخان (المتوفى سنة ١٣٥٩ م) واسمه الشيخ كشترى المدفون فى بروسه » وهكذا بالرغم من تحرز الأستاذ المصرى وتفريقه بين اللعبتين فانه خلط فى سهو بين القراقوز والأراجوز ، اذ أن المقصود من ذكر الشيخ كشترى هذا — حسب ما جاء فى دائرة المعارف الاسلامية الطبعة الانجليزية — أنه مخترع القراقوز التركى (أى خيال الظل) حيث ورد فى المرجع المشار اليه ص ٧٣١ ما نصه « والمخايلون المحدثون من الأتراك ينسبون ابتكار فنهم الى الدرويش الشيخ كشترى (الفارسى الأصل) والذى من بعده أطلقوا على مسرح الظل (ميدانت الشيخ كشترى) أى (محل الشيخ كشترى) . وبالرجوع الى كتاب السير من الأتراك يتبين أن الشيخ محمد كشترى قد هاجر من فارس الى آسيا

الصغرى فى القرن الرابع عشر ودفن فى بروسيا .. » وتحديد الأسماء أو التواريخ فى مثل هذه الحالات أمر يريب ، ولعل الشيخ المشار اليه كان مخايلا ماهرا أو مجددا حاذقا ، والحقيقة أن الأرجوزية المصرية مجهولة النسب لم تتلقفها قابلة ، ولا تعرف سمات بيئتها الأولى ؛ وليس لنا أمل فى أبحاث مضنية طويلة الأمد تقرب الواقع من الحقيقة فى هذا الموضوع .

من عرائس العصى (يابانية)



الدمى القفازية من أعم الأنواع العروسية التى تتطلب مهارة خاصة من اللاعب
(روسية)



من دمى الخيوط (ماريونيت) - (مصرية)

ابن دانيال

تحلل الخلافة العباسية

ابن دانيال في الموصل

مصر الظاهرية

ابن دانيال في مصر

من البدهى أن الأدب والفن من مظاهر النشاط الوجدانى للانسان التى تتأثر بالأوضاع السياسية والاقتصادية والعلمية القائمة فى مواطنها ، كما أنها تتفاعل وتتبادل المعطيات والانعكاسات مع الاتجاهات الاجتماعية السائدة ، كما تتأثر أحوال الأمة بشكل الحكم وتؤثر هى فيه . وهـذه التيارات المتبادلة بين التراث الحضارى فى تكوينه العام بما فيه الأدب والفن وبين الحكومات بمقدراتها المختلفة ، تخلف على صفحة الأدب كثيرا من ملامح المجتمع وحالاته ومواصفاته ، والدراسات المنصفة التى تعنى بتقييم عصور انحطاط الأدب وازدهاره لابد وأن ترتبط . ذلك عن طريق مباحثها وتعليلاتها بالوضع الحاكم وما يشـمله من مؤثرات خطـيرة فعالة كالنفوذ الدينى أو العنصرى أو الطائفى مثلا ، ومن ثم يتحتم علينا الالمام السريع المركز بنوعية المناخ الحكومى ونوعية المجتمع لأقدم فترة فى تاريخنا العربى حفظت لنا نصوصا لأول مخايل نعرفه ، ونعنى بتلك الفترة آخريات الخلافة العباسـية فى العراق حيث ولد ابن دانيال .

والحقيقة التى نلمح اليها — رغم بداهتها — هى أن التأثر والتأثير عادة لا يكونان وليدى الفترة القائمة فى انفصال ، بل هما متعاقبان وجذريان لهما امتدادات وملابسات تاريخية عميقة ، حتى الانقلابات الثورية المفاجئة لا يكون التغيير بتأثيرها كليا ولكن قوة الدفعة الوثبية تتوزع مؤثراتها فى مراحل على فترات حسب طاقة الدفع والتلاؤم وضروب التناقض .

تحلل الخلافة العباسية

تسلت موجات الضعف فى الخلافة العباسية ببغداد منذ حكم المعتصم الذى استعمل الغرباء من الترك فى جيشه للاستعانة بهم على قمع حركات التمرد والاضطراب فى جنده ، ولما توفى سنة ٢٢٧ هـ خلفه ولده هرون الذى لقب بالواثق بالله ولم يكن حظه من التفكير وبعد الهمة والنظر أكثر من حظ أبيه مما ساعد على تقوية شوكة المماليك وتوطيد نفوذهم حتى تفاقم الأمر بمضى الزمن فثبتوا أقدامهم واستهانوا بحرمة الخلافة وأصبح الخلفاء يرضخون لارادتهم يعزلون ويقتـلون ويعينون حسب الهوى الأجنبى ، والشعب العربى ساخط مكبوت أمام بربرية الجيش الدخيل وسطوته ، وفى زمن الخليفة الراضى (٣٢٢ — ٣٢٩ هـ) أنشىء منصب جد خطير هو منصب أمير الأمراء « ويخطب باسمه على المنابر وله الحق فى تصريف شئون الحكم حتى لتجبى أموال الدولة الى خزائنه ليتصرف فيها كيف يشاء ، ولا يمنح الخليفة منها الا بمشيئته ، وكان هذا المنصب نقطة تحول هامة فى السياسة العباسية اذ لفت اليه أنظار الطامعين والمتنافسين فى الداخل وفى الدويلات الاسلامية الناشئة ، وهذا التنافس على امرة الأمراء مكن للحمدانيين من غزو العراق سنة ٣٣٠ هـ حتى أتى بعدهم ، عام ٣٣٤ هـ ، أحمد بن بويه الملقب بـ « معز الدولة » — وهو أحد الأخوة الديلميين الذين استولوا على ايران — وأسس دولة بنى بويه بالعراق التى ظلت تحكمه أكثر من مائة عام بأحد عشر أميرا (٣٣٤ — ٤٤٧ هـ) وفى أثناء الحكم البويهى أزهرت الأغراس العقلية التى بذرت حياتها فى عهد الرشيد والمأمون فنشطت الحركة

الأدبية والعلمية ، وقادها أعاظم المفسرين والمؤرخين واللغويين وكبار الكتاب والشعراء ، وظهرت بعض الآثار العمرانية والانشائية ، لكن الأمر لم يكن يخلو من هياج الفتن المذهبية ولا من تردد المجاعات والمحن ولا من فوضى استيلاء الجند المشاغبين من الديلم على الكفور والضياع ، مما أخل بالأمن وأشاع الفساد والاضطراب حتى لقد اضطر الخليفة العباسي فى آخر العهد الديلمي الى الاهابة بالفقهاء والقضاة أن يتركوا أمر الفتيا احتجاجا وسخطا .

وفى عام ٤٤٧ هـ دخل طغرلبك السلجوقي بغداد غازيا وأنهى الدولة البويهية المحتلة بالسيف ليؤسس دولة أخرى ظلت تحكم العراق طيلة ثلاث وستين سنة بحكام من قبل السلجوقيين ، وكان الخلفاء العباسيون فى هذا العهد لا يملكون غير بغداد وما يتصل بها من أعمال ، وكان همهم نشر السلام فى ذلك النطاق الضيق وفض المنازعات الطائفية وما شابه ذلك ، وكانوا يعيشون من الاقطاعات التى يديرها عمال لهم ، وزير وكاتب الانشاء ، كما كان الأمر أيام الحكم البويهي ، ولقد امتاز الحكم السلجوقي على سابقه بمعاملة الخلفاء معاملة الرأفة والاحترام والحسنى ، ولكن فى أخريات هذا العهد دب الضعف المميت فى أوصال المملكة وتساوى فى الضعف الأمراء الحاكمون والخلفاء الذين انشغلوا فى بناء القصور وترميمها [1] ، ولم تتمتع بغداد بتلك الحرية الراكدة الحس غير خمس سنوات تقريبا وقعت بعدها الكارثة المغولية البشعة « سنة ٦٥٦ هـ — ١٢٥٨ م » .

هكذا نخر الوهن كيان الدولة العباسية حتى آذنت الأحوال العامة المتحللة فى البلاد بأفول سلطانها ، بعد أن ظل قائما أكثر من خمسة قرون وفى هذا المعرك المتخاذل البارد كثيرا ما تدور — فى العادة دوامات صفراء حاطمة من التخاذل النفسى والضياع الحسى تنبىء بوقوع كارثة . وكان

(١) ابن خلكان جـ ١ / ص ١٦٣

شمس الدين محمد بن دانيال فى العاشرة من عمره وأحد أفراد هذا المجتمع العربى المضطرب القلق يوم أن حلت الكارثة المرتقبة ودمرت بغداد وأزيلت الخلافة العباسية بهجوم التتار وتخريب الفكر العربى والتراث الثقافى الانسانى المورث فى آلاف المخطوطات العلمية والتاريخية ، وابادة الثروات البشرية التى تتمثل فى مئات العلماء والمفكرين ، فلقد استبيحت بغداد استباحة همجية أدت الى وقوع مجزرة بشرية رهيبة راح ضحيتها آلاف الأنفس البريئة من الشبان والنساء والشيوخ والأطفال حتى ليذكر المؤرخون انه لم يسلم من القتل الا الذين اختبأوا فى المغارات وأفران الحمامات ، ويبالغون فى تحديد رقم الضحايا ، فمنهم من قدرهم بمليون وثمانمائة ألف نفس [١] ومنهم من قدرهم بألفى ألف [٢] .

وأتبع أفراد الجيش الهولاكى عمليات الابادة الجماعية بعمليات النهب والسلب على أوسع نطاق فخربوا المساجد ، ليحصلوا على قبابها ونقوشها الذهبية ، وهدموا القصور وسلبوها تحفها النادرة ، ودمروا المكاتب وأحرقوا الكتب وألقوا بآلاف منها فى نهر دجلة حتى اصطبغت موجاته بمدادها .

فى هذه البيئة الرهيبة المحطومة قضى ابن دانيال تسع سنوات ، هى عمر تحصيله الأول ، وتشبعت نفسيته بمرارة حقد أسود أورثته طابع السخرية والتهكم والميل الى اغراق الخواطر الناضجة وفلسفاتها فى الملهيات التى لا تقود الى خطر ، ومع أنه ظل بعيدا عن بغداد فان الكارثة كانت قد عمت العراق كله وأفظعت أهله الأباعد الذين كانت تصلهم أخبار النكبة ويسرون ببعض رزاياها فتتزلزل قلوبهم وتتتابعهم نوبات عشوائية من الحرص

---

(١) الخميس فى أحوال أنفس نفيس (للديار بكرى) جـ ٢ / ٤٢٠ .
(٢) السلوك فى معرفة دول الملوك (المقريزى) جـ ١ / ٤١٠ .

الغريزى على الحياة فلا يدرون بأى مثاليات يعيشون حتى ولو كانت تخالف
عقائدهم ومعتقدات ايمانهم الخلقى ، فالعراق كان عصرئذ يموج بشتى
المذاهب الاسلامية والأجناس المختلفة وأديانها من سنية واسماعيلية وشيعة
ويهود ومسيحيين وعرب وفرس وأتراك .. الخ وكان لابد أن تنشى فيه
تيارات خفية وعلنية تشكك فى قيم المجتمع وأوضاعه بشتى مكوناتها
السياسية والدينية ، وأن تسود منازع منحلة لا تحتمل الجد ولا المواقف
المؤسسة على قيم تقليدية عاقلة وكان ولابد من أن يعقب هذا التلاطم الهائل
انهيار نفسى يورث هشاشة العاطفة وسقم التفكير واللامبالاة .

ابن دانيال فى الموصل

كانت الموصل فى أخريات الحكم العباسى أكبر الحواضر فى اقليم الجزيرة العراقى ، والمركز الثقافى الثانى بعد بغداد ، وقد حظيت بشهرة واسعة ومكانة مرموقة لكثرة علمائها وفقهائها واتساع عمرانها فاتخذها الأتابكة من آل زنكى مقرا رئيسيا لهم فشيدوا فيها المدارس والقصور والمارستانات والمساجد الفخمة حتى ازدهرت حضارتها وراجت تجارتها وعظمت ثقافتها وأصبح مجتمعها مجتمعا حضاريا على جانب كبير من العلم والمال . وقد ذكرها ابن جبير الرحالة يقول : « وللبلدة ربض كبير فيه المساجد والحمامات والخانات والأسواق » و « أهلها أحسن طبعا واكرم حيلة من أهل بغداد ... وعندهم اعتدال فى جميع معاملاتهم » .

فى تلك البيئة الموصلية المتقدمة ولد شمس الدين محمد بن دانيال ابن يوسف الخزاعى عام ٦٤٦ هـ (١٢٣٨ م) بأم الربيعين ، وحفظ القرآن الكريم وبعض الحديث والتفسير فى أحد كتاتيبها ، ثم تلقى العلم والأدب فى مدارسها ، وما بلغ الرابعة عشر من عمره ، ولم يكد يلمس آثار الروعة الثقافية القديمة للموصل ويقترب من مواردها الفياضة حتى دهمت المدينة سنة ٦٦٠ هـ جحافل التتر يسوقون الدمار والخراب ليقضوا على الآثار الحضارية والانسانية فيها .

وظل ابن دانيال يرصد عمليات الانتكاس ، ويرقب مجتمعه الآمن تخسف معالم عمرانه وتشيع فى طمأنينته الأوبئة والمجاعات ، ويلاحظ الشعب الموصلى تتهدده أخطر الفتن وأعنف الاضطرابات التى تستل

الاستقرار النفسي وتخرب كل مظاهر القوة والمقاومة البدنية والعقلية ، وقد ساقته الكارثة السوداء للهجرة الى أكثر الأوطان العربية استقرارا يومذاك ، فقصد مصر مع غيره من الأدباء والمفكرين الذين لاقوا ببلادهم عنتا أو أحسوا ضيقا فى معائشهم ، ودخل القاهرة ابان حكم الظاهر بيبرس سنة ٦٦٥ هـ وهو فى التاسعة عشرة من عمره ، أميل ما يكون الى تحرر الشباب وانطلاقاته وايثار العاطفة الفارغة المسلية على الالتزام الجاد والتعبير القوى . ويبدو أن نفسه التائقة الى متع الحياة الحسية قد عافت الحدود القاسية التى فرضها الظاهر بيبرس على المحرمات فنجده يقيم على مضض وفى خوف ، وان ظل يخالس اللذات بين حين وآخر ويعبر عن ذلك بروح فكهة متندرة أذكتها الروح العامة للمصريين وميلهم الى المفاكهة «والتريقة» مهما كانت سلاطة الرقابة ، فقد كانت هذه الروح — وما زالت — احدى هبات الطبيعة والتاريخ التى ميزت المصريين .

مصر الظاهرية

قلنا أن القاهرة كانت عقب الطوفان الهولاكى ملاذا لكثير من العلماء والأدباء الذين فروا والذين ارتحلوا من مختلف الأقطار ليتخذوها مأمنا ووطنا ، ودخلها شمس الدين محمد بن دانيال أثناء حكم الظاهر بيبرس المملوكى ، وقد أراد هذا السلطان العظيم بما اجتمعت فيه من صفات الحزم والفروسية وقوة النفوذ أن يحيى الخلافة العباسية بمصر بعد أن أفلت ببغداد فاستقدم أحمد بن الامام الظاهر أحد رجالات الأسرة العباسية الى القاهرة وأخذ له البيعة من جميع طبقات الدولة وعظمائها ولكن لم يلبث أن قتل هذا الخليفة العباسى بيد المغول أثناء رجوعه ومحاولته غزو بغداد ، فخلفه الأمير أبو العباس أحمد سنة ٦٦١ هـ ولقب « الحاكم بأمر الله أمير المؤمنين » وبهذا أعيدت الخلافة العباسية بمصر وظلت زهاء قرنين ونصف ، فقد « أدرك بيبرس أن بقاء الخلافة فى مصر فى قبضته يعود على السلطنة بفوائد جمة كما أن الخلفاء العباسيين قد أصبحت سلطتهم منذ ذلك الوقت مقصورة على المظاهر الدينية [١] » .

ولقد أجرى السلطان الملك الظاهر ركن الدين بيبرس حركة اصلاحية نشيطة داخل البلاد ، تشهد له بالكفاءة الادارية وبعد النظر رغم الحروب الطويلة التى انتصر فيها وخاضها فى الشام وفلسطين ضد الصليبيين والمغول والطامعين ، وقد أصدر سنة ٦٦٤ هـ أمرا يحذر فيه بيع الخمور أو الاتجار العلنى بالأعراض وممارسة الشذوذ الجنسى ، فأغلق الحانات ودور البغاء

(١) مصر فى العصور الوسطى : دكتور على ابراهيم حسن ص ٢٠٢ ط ٣ .

ومحال القصف واللهو يقينا منه أن انتشار هذه المنكرات ورواجها يورث الخمود وفتور العزائم والسلبية بما لا يتفق مع ما يقتضيه الموقف السياسى والاجتماعى الخطر من همة وحماس وصحة بدنية ونفسية وخاصة أن العنصر الشعبى المصرى فى الجيش البيبرسى أثبت فى حروبه وجولاته الفتحية كفاءة وشجاعة من الباطل اهدارها وتغييبها فى دخان الحشيش والخمر ومنكرات البغاء واللوطية « كان بيبرس شديد الوطأة على النساء ولا عجب فى ذلك فقد كان سنيا مغاليا فى مذهب السنة [١] » .

ولقد « اتخذ صلاح الدين مثله الأعلى فأخذ يضيق الرقعة التى احتلها العدو ، ولعله رأى أن هذا الجهاد يتطلب اعدادا خلقيا وبعث روح الجهاد فى الشعب فاتسم عصر بيبرس بسمة الوقار والبعد عن اللهو[٢] » .

ولعل فى الفقرة التى ذكرها محمد بن أحمد بن اياس الحنفى فى حوادث عام ٦٦٥ هـ [٣] بمصر ما يكشف عن طبيعة هذا الموقف الحاسم آنذاك ، اذ يقول « أبطل السلطان ضمان الحشيشة وأمر باحراقها وأخرب بيوت المسكرات وكسر ما فيها من الخمور وأراقها ومنع الحانات من الخواطى واستتاب العلوق واللواطى ، وعم هذا الجهات المصرية ، وبرزت المراسيم الشريفة بمنع ذلك من سائر الجهات الشامية فظهرت فى أيامه سائر البقاع ومنع الناس من ذلك غاية الامتناع ثم أحضروا اليه فى أثناء هذه الواقعة شخصا يسمى ابن الكازرونى وهو سكران فأمر بصلبه ، فصلب بعد حد عظيم فى مستحقه وعلقت الجرة والقدح فى عنقه فلما عاين أرباب المجون والخلاعة ما جرى لابن الكازرونى امتثلوا أمر السلطان بالسمع والطاعة ولقد قال القائل [٤] .

---

(١) الظاهر بيبرس وحضارة مصر فى عصره : د٠محمد جمال الدين سرور٠
(٢) الحياة الأدبية فى عصر الحروب الصليبية : د ٠ احمد بدوى ٠
(٣) بدائع الزهور جـ ١ ص ١٠٤ ٠ (٤) الأبيات لابن دانيال ٠

لقد كان حد السكر من قبل صلبه

خفيف الأذى اذ كان فى شرعنا جلدا

فلما بدا المصلوب قلت لصاحبى

ألا تب فان الحد قد جاوز الحدا »

ومن محاسن الصدف أن ابن اياس اتبع ذلك القول بمقطوعة نثرية وأخرى شعرية مثبوتة هنا فى تمثيلية « طيف الخيال » لابن دانيال وفيها يصف الحالة وصفا صادقا ، ويتضح من سطورها أنها كتبت عقب وصوله الى القاهرة وهو فى سن غضة يافعة لاهية ، كما نلمح فيها شاعرية أصيلة كان من الممكن أن تخلف تراثا شعريا جادا لو لم يصحبها مثل زمانها من أحداث ووقائع طبعتها بالخفة والنزق وتفضيل التعبير المزاح المتندر بالصورة الجميلة الواقعية وبألفاظ تغلب عليها العامية واصطلاحات السوقة التى تتمرد فى كثير من الأحيان على الوزن الشعرى والسلامة اللغوية والوصف التقليدى . وليست السلاسة والرقة والتودد الى الموضوعات والكلمات الشعبية الجارية من خصائص الشعر الدانيالى وحده فى بدايته ولكنها خصائص كانت عامة وشائعة وقتذاك بل تعتبر مذهبا شعريا يعبر عن حالات نفسية مرتبطة ارتباطا وثيقا بمجريات المجتمع وما يختلط به من تيارات غربية وشرقية تتدفق فى شكل صراعى غازى غرضه القضاء على الحضارة الاسلامية بل ودولها قضاء مبرما . وفى هذه المقطوعة التى كتبها ابن دانيال فى التاسعة عشرة من عمره وهو يحط رحاله بمصر نجد ملامح ماجنة تعبر عن ميل حار للانطلاق والعربدة وكأنه كان يهوى أن يأتى مصر فيجد مجالات الخلاعة رائجة تزحمها بقايا الأوربيات الداعرات . ومن الممكن مراجعة المقطوعة وأبيات الشعر التى وردت فى وصف تلك الحالة فى تمثيلية طيف الخيال . وأولها :

مات يا قوم شيخنا ابليس   وخلا منه ربعه المأنوس

ابن دانيال فى مصر ٦٦٥-٧١١ هـ

كان شمس الدين بن دانيال الموصلى على شىء من الاستعداد العقلى الطيب فأكمل تعليمه الأدبى [١] « على يد الشيخ معين الدولة القهرى المصرى (٦٠٥ — ٦٨٥ هـ) كما أكمل دراسة الطب فى مدارسها (مصر) واتخذ دكانا بباب الفتوح يكحل به الناس [٢] . كانت الكحالة هى مهنة مخايلنا التى عاش منها ولقب لأجلها « بالحكيم شمس الدين » كان يقوم بمداواة أعين المرضى وتطبيبها من الرمد ومن المحتمل أن يكون قد التحق قبل حضوره الى مصر بأحد بيمارستانات [٣] الموصل ، ولكن لم يتم تعليمه هناك نظرا للتخريب البربرى والفزع الأسود الذى أثاره المغول المغيرون . ولقد كان بالموصل فى عهده أكثر من بيمارستان لعل أشهرها حينئذ كان البيمارستان الذى بناه بظاهر المدينة على نهر دجلة « قايماز » التركى الرومى المتوفى سنة ٥٩٤ هـ ، ولم تكن البيمارستانات قاصرة على معالجة المرضى بل كانت أيضا معاهد لتدريس مهنة الطب وتخريج الأطباء الرسميين فقد ورد فى كتاب « تاريخ البيمارستانات فى الاسلام » للدكتور أحمد عيسى أن أول من نظم صناعة التطبيب وقيدها بنظام خاص حرصا على مصلحة الجمهور هو الخليفة العباسى المقتدر بالله .. ففرض على من يريد معاناة التطبيب تأدية امتحان للحصول على اجازة تخوله هذا الحق بين الناس »

---

(١) مجلة الكتاب (المصرية) السنة السادسة ـ ج ٦ : مقال الأستاذ سعيد الموصلى .

(٢) فوات الوفيات : لابن شاكر الكتبى .

(٣) البيمارستان : تعريبه مارستان ولم يرد فى الاشعار القديمة .

وقال « وسار النظام بعد ذلك على أنه متى أتم الطالب دروسه يتقدم الى رئيس الأطباء فى القطر المصرى ووظيفته هى أكبر وظائف الأطباء ويطلب اليه اجازته لمعاناة صنعة التطبيب .. » .

وكانت القاهرة من أوليات المدن الاسلامية التى تفخر بكثير من بيمارستاناتها الشهيرة مثل البيمارستان الذى أنشأه أحمد بن طولون والبيمارستان الذى أنشأه صلاح الدين الأيوبى فى قاعة القصر الفاطمى بعد سقوط حكمهم .. وغيرهما كثير . ولا نستطيع الجزم أين وكيف تعلم ابن دانيال مهنة الكحالة ولماذا اختارها بالذات ولكن الذى لا شك فيه أنه امتهنها فى دكان بباب الفتوح ليقتات بما تدره عليه من رزق . والظاهر أنها لم تكن تدر عليه دخلا يمكنه من العيش الهنىء الذى كان يأمله ، فهو يعرض بمهنته تعريضا لا يخلو من تورية حلوة وملحة مؤلمة تبين كسبه الضئيل فيقول :

يا سائلى عن حرفتى فى الورى	واضيعتى فيهم وافلاسى
ما حال من درهم اتفاقه	يأخذه من أعين الناس ؟

وربما كان مرجع ذلك الى أن مهارته الطبية كانت محدودة ولم تكن تستغرق وقته أو تشغل تفكيره ، فمكنه ذلك من الانصراف وقتا طويلا الى مهنة المخايلة وقرض الشعر وغشيان مجالات اللهو والضحك والمجون يغرق فيها أشجان روحه واحساسه الخفى بالضياع ، والا فلماذا احترف المخايلة وتوفر على الكتابة لها ونحن نعلم أن المؤلف الظلى لم يكن منفصلا عن تأدية اللعبة ، بل كان هو رس الفريق ان تعدد أفراده ؟ ان الأمر لم يكن ليمنعه من مزاولة الكحالة بعض النهار لينصرف بعدها الى اللعب بخيال الظل والى هواياته الأدبية فى بعضه الآخر وشطر من الليل .

ولقد كان ابن دانيال مع ظرفه وخفة روحه خليعا مسرفا فى لهوه

ومجونه ، مشتطا فى ممارسة اللذائذ الحسية على كل صورها ، مما كان يعرضه للخسارة والأزمات المادية والنفسية التى عبر عنها تعبيرا شعريا لم يخل من مهارة وذوق واحساس وان كان كثيرا ما يخلو من قوة الانفعال والتعمق والقدرة على الصياغة ذات النسق الشعرى العالى ، فهو صورة مكررة لشعراء عصره من المجان ومن الذين يحاولون بلورة قوميتهم فى شعرهم باستخدام الصور والألفاظ الشعبية التى كانت تملى فعاليتها عليهم، قال يندب حظه مستغلا الاصطلاح العامى حتى لكأنه يقول زجلا :

ما عاينت عيناى فى عطلتى   أدبر من حظى ومن بختى

قد بعت عبدى وحمارى وقد   أصبحت لا فوقى ولا تحتى

وله أيضا فى التنديد بضيق الرزق تشبيهات ساخرة مرة كقوله :

قد عقلنا والعقل أى وثاق   وصبرنا والصبر مر المذاق

كل من كان فاضلا كان مثلى   فاضلا عند قسمة الأرزاق

ومن تشبيهاته الشعرية الطريفة ما سجله من خلال هذه الصورة الرائقة والتى عكست فى صدق فنى أثر الحدود القاسية التى أثارها الحاكم :

لقد منع الامام الخمر فينا   وصيّر حدها حد اليمانى

فما جسرت ملوك الجن خوفا   لأجل الخمر تدخل فى القنانى

ويبدو أن قوة التراث القولى الشعبى — الذى كان يتسلق قامة الفصحى — نفذت الى ثرواته اللغوية والى روحه الجماهيرية فخالطت نفسه مخالطة غالبة وكونت العنصر الأساسى فى ثقافته وفى مواده وأدواته اللفظية التى يستمد منها أوعية الصياغة ، فهو كثيرا ما يلجأ الى تلقائية التعبير دون مساومة على اللفظ الفصيح أو الوزن الشعرى التقليدى ، وهو هنا فى هذه الأبيات الزجلية يدل على ميله الى استعمال العامية للتعبير عن خواطره الشعبية المشتركة ، والتنفيس عن ضيقه المكبوت بمنع الخمر ،

كما ان خلانه ومخالطيه من العامة لم يكونوا ليحتملوا التعبيرات التقليدية عن الخمريات والمجون بالصياغة التقليدية فلجأ الى اللغة العامية يرضى بها امكانيته فى الأداء ويرضى منزع صحابه من السكارى والمجان فتراه يقول : (١)

منعونا ماء العنب ياسين رب سلم لم يمنعونا التين

* * *

هات قل لى اذا منعنا الراح وحرمنا من الوجوه الصباح
بيشى (٢) نبقى نستجلب الأفراح والخليع كيف تراه يعيش مسكين

* * *

على ماء ذا العنب بكى الراووق والشمع صار بعبرتو مخنوق

* * *

والندامى جميعهم فى شتات حزنوا كأن مات لهم أموات
هذا قاعد يبكى على ما فات وذا يندب وذا الآخر حزين
ولى صاحب زمان معى كان طبيب جانى وقال لى مشتاق أنا يا أديب
لجريره (٣) لو أنها من زبيب أرى قلبى يرتاح لهذا الحين

... الخ

والظاهر أن ميله المجونى واستهتاره قد شوها حياته العائلية وأثارا عليه زوجته التى شقى بها وشقيت به ، وضاعف شقاءهما معا الفقر وقسوة الحياة حتى اضطر القاضى الى التدخل بينهما . وفى القصيدة التالية تلمح شقوة ابن دانيال وان كنا لا نكاد نعثر على واقع شكواه من زوجته ، فهو

(١) بدائع الزهور : ابن اياس جـ ١ ص ١٠٦ .

(٢) بيشى : بأى شىء .

(٣) جريره : تصغير جره (وعاء) .

هنا يعرض حالته المعنوية المنهارة التى من الجائز أن يكون سببها أى شيء آخر لانعدام التخصيص الذى هو أساس اثبات التهمة وثواه ، يعتدى على الوضع الصحيح ويتندر من البدهيات ، ففى الأبيات الأربعة الأخيرة نجده يخرج على المألوف المنطقى باقرار طبيعته وصحته وكأنه شيء شاذ ، وهو فى القصيدة لا يهمه التعبير الصحيح أو المقاييس اللغوية والشعرية فى سبيل تأدية المعنى : (١)

قل لقاضى الفسـوق والأدبار ... عضـد الـله عمدة الفجار

والذى قد غدا سـفينة جهـل ... وله من قـرونه كالصـوارى

بك أشكو من زوجـة صيرتنى ... غائبـا بين سـائر الحضـار

غبت حتى لو انهم صـفعوتى ... قلت كفوا بالله عن صفع جارى

فنهـارى من البـلادة ليـل ... فى التساوى والليل مثل النهار

دار رأسى عن باب دارى فبالل ... ـه أخبرونى يا سادتى أين دارى

ملكتنى عيـارة (٢) وعيارا (٣) ... حتى زادت بالدرديس (٤) عيارى

أين مخ الجمال من طبع مخى ... فى التساوى وأين مخ الحمـار

ان أمت كنت فى الغزاة شهيدا ... أو أعش كنت شـاطر الشطار

أنا لو رمت للعـلاج طبيـبا ... ما تعـديت ذكة العطـار

بعـد ما كنت من ذكائى أدرى ... أن بابى من صـنعة النجار

أحزر البيض قبل أن يكسروه (٥) ... أن فيه البيـاض قبل الصفار

---

(١) اضيفت هذه المقطوعة الى تمثيليته « طيف الخيال » وهى لاشك زائدة فى التمثيلية شأنها شأن كثير من المقطوعات والقصائد الحرة التى قالها فى مناسبات مختلفة ولكن أقحمها الناسخون على حوارياته ويمكن مطالعة القصيدة كاملة ببابة « طيف الخيال » .

(٢) الرجل العيار : المرح النشيط والتاء للمبالغة .

(٣) عيار : من عاير الميزان والقيمة .

(٤) الدرديس : العجوز الماكرة .

(٥) الحزر : التقدير والتنبؤ .

وبعيني نظـرت كوز نحـاس　　كان عندي أقوى من الفخـار

وكثير مني على شيب رأسي　　حفظ هذي الأشياء مثل الكبار

ومع ذلك امتاز ابن دانيال فى كثير من شعره بروح مرحة ودعابة خفيفة واشتهر بالظرف وسرعة البديهة والسخرية اللاذعة والتعليق المتهكم الماجن والقفشة الجارحة حتى شاعت عنه كثير من النوادر والحكايات . وقد وصفه الصفدى بأنه (ابن حجاج عصره وابن سكرة مصره) . ونعت ابن شاكر الكتبى كتابه طيف الخيال بأنه (المطرب المرقص على الحقيقة) . وحكى عنه ابن خلكان صاحب وفيات الأعيان أنه « صاحب النظم الحلو والنثر العذب والطباع الداخلة ، والنكت الغريبة ، والنوادر العجيبة ، .. وضع كتاب طيف الخيال فأبدع طريقه وأغرب فيه .. أخبرني الشيخ فتح الله قال : كان الحكيم شمس الدين بن دانيال له دكان كحل داخـل باب الفتوح فاجتزت عليه أنا وجماعة من أصحابه فرأينا عليه زحمة ممن يكحلهم فقالوا : تعالوا نخايل على الحكيم ، فقلت لهم : لا تشاكلوه فتخسروا معه ، فلم يسمعوا وقالوا : يا حكيم تحتاج الى عصيات (يعنون أن هؤلاء الذين يكحلهم يعمون ويحتاجون الى العصا) فقال بسرعة : لا .. الا أن كان فيكم من يقود لله تعالى » فمروا خجلين ، وله من هذا النوع غرائب تنقلها المصريون عنه » .

ومن مزحه الشعرية التى مزجها بالتعبيرات الشائقة [1] :

قد كمـل الله برذوني لمنقصـه　　وشأنه بعـدما أبلاه بالعـرج

أسير مثل أسير وهو يعرج بي　　كأنه ماشـيا ينحـط من درج

فان رماني على ما فيه من عرج　　فما عليه اذا ما مت من حـرج

---

(1) من شعره الذى أقحمه الناسخون على بابة « طيف الخيال » .

ومن مداعباته المقذعة التي يتلاعب فيها بالألفاظ :

رأيت سراج الدين للصفح صالحا ... ولكنه فى علمه فاسد الذهن
وأستره بالكف خوف انطفائه ... وآفته فى طفئه كثرة الدهن

ويلوح أن الحكيم شمس الدين بن دانيال قد طار خبره وسبق ذكره واشتهرت دعاباته ومفارقاته فارتاحت النفوس الى شعره ومجونياته حتى شاع أمره بين سراة مصر ووجهائها ، مما فتح الباب أمامه للوصول الى الحكام والملوك فوصلوه بعطاياهم ورفدهم وأنعموا عليه بالمال والخلع فتبدلت حاله وعاش عمره الأخير الذى انتهى سنة ٧١١ هـ (١٣١١ م) [١] هانئا ناعما . ومما يؤثر عنه : أن الملك الأشرف خليل بن قلاوون أهداه فرسا ليركبه اذا صعد القلعة للخدمة ولم يكن الفرس على ما يريد ابن دانيال فركب حمارا أعرج وصعد القلعة ، ولما رآه الملك الأشرف استدعاه وقال له : يا حكيم .. أما أعطيناك فرسا تركبه ؟ فقال : نعم .. بعته وزدت عليه واشتريت هذا الحمار .. فضحك الأشرف وأعطاه غيره [٢] ، وكان له راتب على الديوان من لحم وعليق فقطعه عنه الوزير فدخل على الأمير سلار يتعارج فقال له : ما بالك يا حكيم ؟ فرد : بى قطع لحم فضحك منه وأمر باعادته » .

وعندما اطمأن ابن دانيال الى رزقه ، ولم يعد يكد لأجله فى كثير من مجالات الرزق وأصبحت سنه لا تعينه على ادراك الملذات التى كان يعب منها أثناء شبابه ، ارتاحت نفسه بعد أن يئست من تجارب اللهو ، وبدأ شعره يتخلص من النزعات المنحرفة لتحل محلها اتجاهات جديدة هبت من شعر الشعراء المعاصرين ، وهى النزعة الصوفية الطيبة التى ترعمها

---

(١) ويقال أن وفاته سنة ٧١٠ هـ (١٣١٠ م) .
(٢) النجوم الزاهرة .

البوصيرى وغيره ، فجرب ابن دانيال شاعريته فى هذا اللون مثلما فعل أبو نواس مع أبى العتاهية ، وان ظل الطابع الخفيف مسيطرا على التكوين والتركيب والمحتوى المعنوى ، وله عدة مقطوعات تمثل هذا الاتجاه :

وبيتاه التاليان يتمثل فيهما الاتجاه الصوفى الرمزى :

ما زلت فى طورى أخاطب ذاتى	من غير ما طـور ولا ميقـات
حتى تفقهت الخطـــاب كأنه	قد كان يسمع من جميع جهاتى

وقال ، وفى قوله رائحة التقليد للشائع :

ولولا علاقات الصبابة والهوى	لما طال فى تلك الرسوم ترددى
وما عاقنى فى القرب والبعد عائق	سوى طمعى فى بلغـة المتزود
وفى كبـدى للواقـدين لواعج	ومن لى أن أحظى بذاك المبرد

ومع ان ابن دانيال كان شاعرا منتجا وله قصـــــائد متفرقة فى كتب التاريخ والأدب وانه ليس له ديوان يحوى أشعاره كما لغيره من الشعراء ولم يشتهر بغيره كتابه المخطوط « طيف الخيال » ويحوى باباته الثلاث التى سنعرض لها فيما بعد ، كما أن له فى الشعر التعليمى أرجوزة فى ولاة مصر بعد الفتح العربى حتى عصره ، اسمها « عقود النظام فيمن ولى مصر من الحكام » ، كما ذكر صاحب ! كشف الظنون » أن له ديوانا مجموعا » ولكن لم نقف له على أثر وأضاف أيضا أن بعضهم لخصه وسماه « عقد اللآل فى المختار من شعر الأديب ابن دانيال » ولكن للأسف لا أثر لذلك بين ما نعرف من المخطوط والمطبوع من الشعر كما لا نعرف بالضبط الفترة التى ألف فيها باباته الثلاث ولا اضافاته الادبية الاخرى الى فن المخايلة التى نعتقد أنهــا تجاوزت ذلك المحدود المعروف ، فما أطول ذيول التــاريخ السميكة التى يسحبها على كثير من الحقائق الماضية فتظل الانسانية تتخبط فى تحديدها ، وقد تستقر ولكن على قشور .

ومما يلاحظ أن كتب [1] التاريخ والأدب التى تعرضت لذكر ابن دانيال استشهدت ببعض من أشعاره كنماذج للتعريف بقيمه الشعرية ومداها الفنى وبقراءة معظم هذه الأبيات المستشهد بها يتضح أنها مقتطفة من أشعار باباته الثلاث . وتلك الظاهرة تشككنا فى المقطوعات الشعرية الطويلة التى بلغت فى أحيان كثيرة سبعين بيتا أو مائة بيت ، أهى مؤلفة ضمن الحوار التمثيلى ومخصصة للشخصيات القائلة بها ؟ أم كانت قطعا منفصلة من وضعه ، ولها مناسباتها الخاصة ثم حشرها المخايلون من بعده ما دامت المناسبة تصبها قابلة للتمثيل ، وما دامت تحمل الروح الدانيالية ومميزاتها ؟ الواقع أن فى البابات قطعا شعرية أحسسنا أنها مقحمة اقحاما وأن فرصتها فى الموضوع ضعيفة واستناداتها على الحوادث غير موشجة الروابط ، كما نرى مثلا فى بابة « طيف الخيال » حين اشتكى الأمير وصال من حماره المستهلك وما كان من امر حصوله على حمار آخر من الوالى ثم مدح الوالى بقصيدة ، وتعديد أصناف الأحصنة الممتازة الشهيرة ، وكذلك قصيدة « قل لوالى الفسوق والأدبار » التى أنشدها الشاعر صريعر على لسان الشيخ عفلق زوج أم رشـيد ، فهى لا تشعرنا بملامح الكيان الخاص بموضوع الشيخ عفلق وأزمته ولا تحمل دم الموضوع وسماته ، بل هى قصيدة ساخرة قيلت فى مناسبة ما ، ويتكرر الحال مرة أخرى فى قصائد التوجع من الفقر ووصف البؤس ومظاهره التى عايشها الشاعر . ان الفيصل فى هذه القضية هو الاهتداء الى ديوان ابن دانيال الشعرى أو جمع كل مقولاته النظمية ثم دراستها على ضوء حياته وتجاربه المعاشية حيث تتضح مناشىء القصائد وبيئاتها التى خلقت فيها .

---

(١) راجع مثلا : دائرة المعارف ط / بيروت ١٩٦٠ مجلد ٣ . ودائرة المعارف للبستاني ونحوهما .



صورة نادرة لمسرح ظل ثابت رسمها الفنان الفرنسي شارل فرير في أثناء زيارته لمصر في القرن التاسع عشر والصورة من المخلفات الفنية الخاصة بالمرحوم محمد محمود خليل (مجلة ـ صوت الفنان ـ عدد ٨) .

التمثيليات الدانيالية

بين التمثيل والأدب
تأثير فن المقامة
التحقيق
النصوص والإخراج

بين التمثيل والأدب

ان الفنون القولية التى تصلنا من الغرب وتؤخذ بجلالها وكمالها وخاصة تلك التى لا تكون لدينا تراثا قوميا تشعرنا فى الوقت ذاته بعبء البحث المضنى للعثور على مثيلاتها لدى أجدادنا لمقارنتها ومضاهاتها بها . وعندما نيأس من الاهتداء نضل الرأى ونجازف بتسجيل الأحكام القطعية حتى الحماس ولو أننا تواضعنا وبحثنا عن البدايات وحركات التنفيذ الأولى لاهتدينا الى شىء بدائى قد يرضى الحقيقة العلمية أولا وعاطفتنا ثانيا ، فنحن كثيرا ما نتعسف فى مطالبة آدابنا القديمة بالأشكال الفنية الغربية الكاملة التى ليس لدينا مثلها فى الوقت الحاضر ، وعلى هذا تصدر أحكامنا جائرة قاتلة بأن الجيب مفلس تماما ولم يذق النقود حياته . فكم سمعنا بالقول العريض الممطوط أن ليست عندنا ملاحم ولا تمثيليات وليست لدينا قصص أو روايات ، ان أساطيرنا ضعيفة باهتة وأخيلتنا محدودة قاصرة ، ولم يعرف شعبنا قط التمثيل فى أى صورة من صوره الا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر .... ولو تنازلنا عن المفاهيم المتكاملة التى تبلور عندها هذا الفن أو ذلك لدى غيرنا من الأمم — حتى ولو فى عصورها القديمة — وبحثنا عن الخطوات الأولى المضطربة والمحاولات الساذجة التى يخفيها الزمن فلم يدركها التطور لسوء الحظ ، لما تكبنا بالآراء الجزافية التى يعتسفها بعض الأجانب من الدارسين لأعمالنا ومناصروهم من مواطنينا وتتفق والتفكير المباشر السريع ، فلدينا أشياء بدائية أدبية كثيرة ولكن لديهم أعمال كاملة لم تندثر تماما مقدماتها من المحاولات والتى كانت تعتبر

فى تتبع تطور عملياتنا التى بين أيدينا ، فقبل أن نبحث عن الأدب التمثيلى فى تراثنا العربى يجب أن نبحث أولا عن امكان وجود التمثيل فى أى شكل فنى مهما كانت قيمته الفكرية وقبل أن نبحث عن فنية القصة ومذاهبها وأشكالها الراهنة يحسن الاجتهاد فى الكشف عن الملامح الأولى للقصص والخامات الخيالية وعلاقاتها بالتفكير المحلى والأوضاع المجتمعية العامة فلربما استطعنا بلورة أشكال فنية معينة تنفرد بها وتلزم بتطويرها بدلا من موازنتها وقياسها على غيرها من الأعمال الغربية فكثير من الحقائق التى نسلم بها دون أعمال البحث الجدى والتفكير المخلص تحتاج الى مراجعة النظر ومداومة الفحص والاختبار واجراء التجاريب الذوقية على العينات الموجودة حتى تستقيم الأحكام لا حماسا تمليه العواطف القومية أو العنصرية ولكن نصفة للحقيقة العلمية . ولا نستطيع أن ننكر — للأسف المر — أننا ما زلنا ندرس أدبياتنا المحلية على يد النتائج الأوربية ومباحثها حتى أصبحنا نجتهد فيها ونؤمن قاطعين بمؤدياتها بل وندافع بها ونحاجج وكثيرا ما ننسبها الى أنفسنا اعتزازا وتقديرا .

والأوربيون حينما يؤرخون للحركات المسرحية عندهم يتقصونها فى كل أشكالها تقصيا دقيقا سواء أكانت نصا ثابتا محفوظا أم حركات تمثيلية تعبيرية لا تستند الى نص أدبى أو تعتمد على نكات بذيئـة وحواريات مهلهلة ضعيفة أو نصا تلقائيا يصنعه الممثل عنـدما يريد أن يتكيف مع جماهيرية معينة ، ولا يرون غضاضة فى تتبعها من حيث ذروة أعمالهـم المسرحية المعاصرة الى أحط حركات المرتزقة فى الشوارع والميادين والحانات فى القرون الوسطى وما قبلها ، بينما لا نزال نحن الى الآن ننكر على كتابنا اتجاههم المسرحى المعاصر ولا نعده فى الدائرة التمثيلية . وكلما أرخنا لبداية التمثيل عندنا فى السنين المتأخرة القريبة منا شعرنا بأننا ننصف الحقيقة

وتؤكدها بينما نحن نتجنى على الأشكال التمثيلية التى وجدت فى بلادنا فى القرون الوسطى وفى الوقت الذى كانت تعاصرها فيه حركات مماثلة فى انجلترا وفرنسا وايطاليا وبلدان أوربا الأخرى ولا زالوا يسعون جادين لتأريخها والكشف عن طبيعتها مهما كانت فطرية أو على جانب متطرف من الغثاثة والتفاهة الممجوجة .

فالتاريخ المسرحى يكافح بكل قواه فى سبيل تعريفنا بما أسفرت عنه الأبحاث الدائبة فى اثبات ارهاصات الحركة التمثيلية الأولى لدى الاغريق ويسعى مجهدا عند الرومان حيث أناشيد الأعياد وما فيها من خلاعة ومجون ليعتبرها بدايات التمثيل ، لأن فيها — فقط — أغانى تصاحبها حركات جسمية منطلقة بلا ضابط فنى ، وعندنا فى صعيد مصر الآن أغنيات عفيفة يرقص عليها الرجال رقصا تعبيريا منظما ، بل هناك عادة عريقة ترجع الى عشرات السنين أحسبها منحدرة من العهد الفرعونى ، ففى مولد أبى الحجاج بالأقصر يجر الناس بعض المراكب النيلية فى أثناء الاحتفـــال بمولده ويطوفون بها الشوارع وهم يرددون تراتيلهم وكأنهم يعتقدون أنه هو الموكل بتيسير المراكب فى النيل — أليست هذه البدايات البسيطة متماثلة ؟ (مثلا ؟) وهذا التاريخ نفسه أيضا يضع فى الاعتبار الأعياد العامة الموسمية القديمة — عندهم بالطبع — مثل عيد الأمهات اللائى كن يجتمعن كل عام مرة محلقات حول أحد العبيد وينهلن عليه لكما ورفسا وصفعا جزاء له على ما اقترفه زملاؤه طوال السنة من مخالفات منزلية ، وعندما ينشأ المسرح الرومانى متأثرا بالتيارات الوافدة من اليونان لا يلبث أن يختنق فى مناخ عضلى الذوق فتختلط فيه الاستعراضات الرياضية والبهلوانية التى تقدمها الحيوانات المتوحشة وأصحاب الحركات الجنسية المثيرة .. الخ وبعد أن اختفت هذه « السركيات » الفارغة لم تخلفها غير نفايات من الحركات

نشأت عنها الميمية Mimetic يمزج عناصر الكوميديا بالتراجيديا ووقوف فرد أو أفراد مهرجين (مقلدين) (Mimes) أمام الجمهور فى الشوارع والأسواق والميادين ويقومون بحركات هزلية مضحكة مسرفة فى الأداء المستهجن على أنغام القيثارة والناى والطبلة . وظل الأمر كذلك حتى القرن الرابع الميلادى فاضطرت الكنيسة — بعد أن صلب عودها بكثرة الأتباع المحافظين — الى اصدار قانون للقضاء على هؤلاء المقلدين Mimes ومحاربتهم . فارتزق الكثيرون منهم بمهن أخرى بينما ظل بعضهم يعمل فى فرق تتكون من فردين أو ثلاثة عرفوا باسم جونجلير وبقيت الأوضاع هكذا حتى القرن الحادى عشر حيث ظهر فى انجلترا المهرجون المقنعون (mashed buffoon) ، وهم امتداد طبيعى للبقايا المنبوذة من المقلدين الهزليين mimes . وكانوا يقدمون وسط تحليق الجماهير هزلياتهم ومساخرهم وأناشيدهم وقد ذكر ايفور ايفانز أستاذ الأدب الانجليزى المعاصر فى كتابه الموجز عن التاريخ الأدبى الانجليزى « كانت حياة المنشد شاقة عسيرة وهو يتسكع فى الشوارع متعرضا لتقلبات الجو ومعتمدا على عطايا الجماهير التى يقابلها ، وكانت الكنيسة تضطهده ولا ترى له مفرا من اللعنة الأبدية ، لكنها لمست فى قصص هؤلاء المنشدين ألهية تسلى بها الحجاج أثناء سفرهم الشاق حتى راح بعض القسس يقلدون هؤلاء المنشدين فى الميادين العامة ويضمنون عظاتهم بعض القصص الدينى » والاستغراق فى تعديد الحركات التمثيلية التى يجد التاريخ المسرحى الغربى ويرهق نفسه فى أثباتها وجعلها مقدمات جدية للدراما الحديثة قد تطرف تطرفا بعيدا حتى لتكاد تعد الحركات التعبيرية فى الطقوس الدينية لدى الشعوب البدائية ضمن بذور الفنون التمثيلية ، بل ذهب الأمر ببعضهم الى ملاحظة سلوك الحيوانات والطيور واستخلاص بعض التحركات وغيرها وعدها من فنون المحاكاة .

هذه المحاولات المتفانية المستقصية فى البحث عن أصول الدراما فى الحركات الهزلية الفردية أو الجماعية المتغلغلة فى أعماق القرون المظلمة وحتى فى البدائية الجاهلية — من أجل تأريخها وتصنيفها وعدها بذورا نوعية للمسرح الحديث لا يقابلها عندنا غير التجاهل التام والاسراف المطلق فى نفى الصفة عن الحركات التمثيلية المتشابهة التى كان يقوم بها أرباب المساخر فى مصر ومن على شاكلتهم من المحبظين واللاعبين وليس معنى التشابه أنها تحاكيها حذو النعل بالنعل ولكن فى ملامح الجنس (العنصرية) فهناك صفات هامة مشتركة من الممكن أن تسلكها فى عداد الفصيلة الواحدة وليعذرنى القارىء فى الالماح الى بعض أفانين المحاكاة التى مارسها المصريون فى القرون الوسطى وما بعدها قبل معرفة المسرح فى شكله الكامل والتى نغضى عنها وندسها عامدين فى المجهول وأودية العدم ، فمما يلاحظ أن لفظة « المساخر » التى ترد فى كتب التاريخ القديمة تقصد الحركات التمثيلية التى كان يروى بها الساخرون هزلياتهم حتى لنرى أن مفهومها ما زال متبلورا فى شكل مثل متداول بين أبناء الوطن حين يقولون « بلاش مسخرة » وهم يقصدون من ذلك أن يكف صاحب الفعل عن (الادعاء) والتقليد المثير . وقد ذكر ابن الطقطقى أن المستعصم — آخر خلفاء العباسيين ببغداد « كان قليل الخبرة بأمور المملكة ، مطموعا فيه ، غير مهيب فى النفوس وغير مطلع على حقائق الأمور ، وكان زمانه ينقضى أكثره بسماع الأغانى والتفرج على المساخرة » [1] والمعروف أن ابن الطقطقى هذا كان معاصرا للمستعصم (٦٤٠ — ٦٥٦ هـ) (١٢٤٢ — ١٢٥٨ م) . كما ذكر المقريزى فى خططه أن خط بين القصرين بالقاهرة « كانت تعقد فيه عدة حلق لقراءة السير

(١) ذكر ذلك أيضا صاحب الفخرى ص ١٤٤ وأبو الفدا جـ ٣ / ١٧٦ وفى مراجع كثيرة .

والأخبار وانشاد الأشعار والتفنن فى أنواع اللعب واللهو من أرباب المساخر فيصير مجمعا لا يقدر قدره .. الخ » . وهناك اشارات كثيرة مشابهة يزخر بها التاريخ المصرى ويسمى أصحابها بـ « أرباب الملاهى » أرباب المساخر « المشعوذين » ونحو ذلك وقد ذكر الأستاذ محمود تيمور فى كتابه « الأدب الهادف » أمثلة تمثيلية قديمة(١) .

هذه المسميات لا شك تحتوى على ما لا يقل ولا يفترق كثيرا عن الحركات التعبيرية التى يشجع الغربيون الكشف عنها ويعتزون بها مهما كانت قيمتها الفنية أو دورها فى التطوير التمثيلى ، أو ليس هناك فى الشخصيات التى أوردها ابن دانيال فى تمثيلية « عجيب وغريب » ما كان يقلد بعض البهلوانات ويحاكى أعمال المشعبذين واللاعبين على الحبال والمهرجين ذوى الملابس والحركات المضحكة ؟

هذا الاستطراد السابق يسوقنا الى التساؤل :

أولا : هل يعتبر فن خيال الظل من التمثيل ؟ قد يجاب منذ البدهة الأولى على السؤال بأن الحركات المهرجة والتافهة والعاقلة سواء فى المعبد أو فى السوق أو فى الشارع ، تلك الحركات التى سبق الاشارة اليها تعد من بذور التمثيل حتى ولو كانت سوقية منحطة ومهما كانت بدائيتها لأن الذين يقومون بها بشر وأن الفن التمثيلى من ألزم مقوماته وجود الممثل الانسان وأن الدمية لا يعتبر تحريكها فنا تمثيليا بالمعنى المقصود ، لأنها ليست آدمية ، والتمثيل كما نعرفه هنا ببساطة هو تعبير مباشر بالحركات والايماءات لأداء مفهوم على شرط أن يفهمه المتلقى ويجد فيه ترجمة لصورة معينة . ولكن يجب أن ندرك أن هناك علائق جوهرية وثيقة بين التمثيل الانسانى والتمثيل بالدمية وهذه العلائق تجعلهما متصلين بكل الشرايين

(١) ص ١٤٠ .

ما عدا الشريان الواحد الذى هو الآدمية المباشرة ، ففن الدمية يتوازى تقريبا مع الفن التمثيلى البشرى من حيث أن لكل منهما نصا حواريا ، وقد يتفقان الى حد ما فى حرفيتهما اللغوية وشخصياتهما وجماهيريتهما وفى الصوت والزى والمؤثرات العامة المكملة للتأثير كالموسيقى والمناظر والأدوات الأخرى ، لكنهما يختلفان فى (الأداة) فهناك انسان وهنا دمية .

ان الممثل على المسرح هو الصورة الثانية المباشرة للشخصية التى تحاكى والنموذج التقليدى للأصل الحى أو الذهنى المفترض . أما المخايل — الذى يقوم بتحريك الدمى — فهو يعكس ملامح هذه الشخصية فى مخيلة ذاته كالممثل ، وبدلا من أن ينفذها بأعضائه نراه يعكس على شكل مادى مرسوم يحاول بكل ملكاته التخيلية أن يطبع عليه الملامح الجسمانية والأبعاد العامة والتعبيرات المتمايزة ويكسبها احساسه الخاص بالشخصية المراد تصويرها على أن توحى بسلوكها وسماتها وبيئتها فى نفسية الجماهير ما يوحيه هو شخصيا لو كان هو (الجهاز) المؤدى للعملية ، وعلى هذا فالممثل الانسان مرحلة ثانية للمحاكاة ، أما الدمية فهى المرحلة الثالثة وهذا الشريان المقطوع لا يمكن أن يعزل الفن الظلى عن كونه فنا تمثيليا .

وعملية التعبير بالشخصية المتخيلة عن طريق الدمية عملية تتطلب من المخايل قوة متفوقة فى التصوير لأنه ليس كالممثل يقوم بأداء دور معين أمام غيره ولكنه هنا يقوم بجميع أدوار رواية الظل ، فقد تبين أن الذى كان يحرك الشخوص فى بعض التمثيليات الظلية فرد واحد .

واذا ما عرفنا أنه ليس من السهل على أى انسان أن يكون ممثلا لما يتطلبه التمثيل من مرونة جسمية وحسية وقدرة تخيلية خالقة ، فكذلك المخايل ليس من السهل عليه القيام بأعماله دون دربة طويلة على استعمال ملكة التصوير والذوق وسرعة البديهة والانشاء والقدرة على تنغيم الصوت ووضعه فى ضروب رنين مختلفة تتفق والطوابق الصوتية للشخصيات .

ويعتبر التركيز من أهم عمليات التمثيل المسرحى الناجح لأنه العنصر الفعال فى توجيه القوى الروحية والذهنية للممثل ومن ثم تأتى القـدرة على قيادة وتدريب الطاقة المعبرة وقد رأى الممثل والمخرج الروسى العظيم ريتشارد بولسلافسكى[1] — فى دروسه عن فنية التمثيل — أن يرتب القدرات المفروضة فى الممثل الناجح كالآتى : أن يسيطر على جميع حواسه فى كل المواقف التخييلية — أن ينمى ملكته فى الاحساس وأن يتمتع بذاكرة ملهمة — ومدركة — وأخرى خالقة — على أن تتبع ذلك بصيرة نافذة » .

واذا كانت هذه بلورة مسرحية حديثة نتيجة للمحـاولات المتوارثة المتطورة للتمثيل ويسلم بها الكثيرون للممثل الانسان فلا تعجب اذا ما لمسنا فى جوانب كثيرة منها ما يتقارب واشتراطات المخايل رغـم أنه لا يعبر بأجهزته الحية التى تجرى فيها دماؤه ، فهو يملك ما يماثل هذه القدرات ويتصرف فى نطاقها بعرائسه الجمادية التى يترجم بها عن انفعالاته وتتسرب من خلالها أفكاره ومصدراته ليتلقاها جمهوره وينفعل ويتأثربها . وكما أن الممثل يفشل ان هو لم يصب حظا كبيرا من أصول مؤثرات فنه ، فالمخايل كذلك يفشل ان لم يتدفق صوته بالحيوية والتعبير ، وان لم ترسم أشكاله شخصيات تمثيلية بصدق مطابق ، وان لم يحركها فى انسجام وقوة مؤثرة تبعا للنص المستقى من مادة الحياة والشعب وما يهيج خواطر المشاهدين وأفكارهم . واذا كان الممثل المتجول فى أوربا قد أوقع النص تلقائيا وتبعا الظروف المحيطة به ولربما أدى المشهد التمثيلى فى أكثر من مكان وبأكثر من كيفية نصية فان المخايل المصرى يومذاك كان يضع النص التمثيـلى بنفسه أو تأدية عن غيره ويلتزم به كما لم نلاحظ قط أن انفصل صـناع التأليف الظلى عن صناع التنفيذ . وهنا ارتباط بين الخطة المتخيلة والواقع

(١) راجع أيضا كتاب اعداد الممثل لاستانسلافسكى .

الممثل . والمخايل هو شاعر ومنسق وممثل ، وهو صاحب الأدوات التى يستعملها ولربما كان مغنيا أيضا وفى أسرة فنية تساعده على التكسب والابداع .

ومما يؤكد أن المخايلة من فصائل الفنون التمثيلية هذه المدونات التاريخية التى يسجلها العلماء عندما يبحثون فى أصول الدراما ونشأتها ويذهبون فى التقصى الى العصور الأولى لتحريك الدمية فى تأدية الأغراض المختلفة التى سخرت من أجلها واعتبارها أصل التمثيل البشرى ووطنه الأول . ودوائر المعارف العالمية عند تعريفها للمخايلة أو الفنون العروسية نراها تعرفها تعريفا مسرحيا مثلما ورد فى The Encyclopedia Americana كما أن أحدث المراجع الخاصة بتواريخ الدمى وفنيتها تعزز هذا التعريف ولا تذهب فى غير مذهبه ، من ذلك مثلا ما ذكره دافيد مليجان[1] من أن « الفن العروسى يعتبر مقدمة منطقية للدراما » . وهكذا تتلاقى المخايلة مع الفن التمثيلى تلاقى أبناء الوظيفة الواحدة والجنس الواحد . وهذا التلاقى قد عرضنا لسماته الخاصة بالأداء والعناصر الشكلية الوظيفية أى من النواحى المنفذة . ولا مكان تبرير الاستهلال المستطرد الذى افتتحنا به هذا الموضوع يمكننا أن نطرح مرة أخرى سؤالا يخص الروح الرابط المتخلل أو العنصر التأسيسى للتمثيل وهو الشطر الثانى للحديث :

هل يندرج النص الظلى الذى تؤديه الشخوص الجمادية ضمن حصيلة الحوار التمثيلى البشرى ؟ وما هى وجوه الشبه والشفاعات ؟ .

قد يجاب على السؤال وتفريعاته بعقد مقارنات طويلة بين النصوص فى كلتا الناحيتين وتفكيك العناصر المكونة لكل منهما ومضاهاتها ثم استخلاص وجوه التماثل والتخالف التى تؤدى الى النتائج المترتبة على ذلك كله ، ولكن

---

(١) Fist Puppetry.

من السهل أن تستبدل بالمنحى المسهب هذا طريقة أخرى مختزلة منطقية تفضى الى المطلوب برهنته وان لم تختلف كثيرا عن النتائج الأولى ، ويتحقق ذلك بالاجابة على هذا السؤال ومشتقاته :

هل النص الظلى يمكن أن يؤديه ممثلون بشر ؟

هل يمكن أن تكون البابات قطعا تمثيلية يقوم بعرضها المتخصصون فى الأداء التمثيلى ؟

هل تستساغ هذه العروض مثلما تستساغ الأشكال المسرحية المؤلفة خصيصا للمسرح ؟

ان تقليب النظر فى بابات خيال الظل ومعارضها الشخصية وتحسس القيم التمثيلية والحركية بين سطورها وتقدير التجاوب العاطفى بين المؤدين والمتلقين تؤكد امكان أدائها بشريا واستساغه المنطق الدرامى الصادر عن العملية استساغة معقولة لا بأس بها ، مع ملاحظة أن التمثيلية الظلية — الى حد ما — غير فضفاضة الحديث وليست على مساحات كلامية كالمسرحية ، فحوارها مركز مكانيا وزمنيا بما يتلاءم وكمية الاستعدادات العروسية ، تلك الناحية مع بعض الفروق الثانوية — هى التى لن تعطى الاحساس التمثيلى الكامل للمؤدى والمتلقى ، ومن هنا يلزم اجراء بعض التعديل البسيط وعمل الاضافات التفسيرية بالحوار حتى تصبح البابة قطعة تمثيلية صالحة للأداء فوق خشبة المسرح ، ومن الغبن أن نعتسف ذلك مع النصوص التى أوردناها لابن دانيال فى هذا البحث ، لأنها تحمل قيم عصرها ومثالياته ، وهى قيم العصور الوسطى التى تختلف اختلافا بعيدا مع ما نمارس من قيم مسرحية وفنية لكنها تتفق — ان مسرحت — مع المواضعات الاجتماعية التى كانت تسود القرن الثالث عشر الميلادى ، وما قبله وما بعده بقليل ، تماما كما لا تتفق تمثيليات العصر الوسيط بأوروبا مع المشارب الحديثة أو حتى الخاصة بعصر أوائل النهضة .

واذا كان من السهل أداء البابات بواسطة الجهاز الانسانى ونحوه ، فانه من الممكن أيضا أداء النصوص المسرحية بواسطة شخوص خيال الظل بعد اجراء تعديلات تكنيكية ضرورية ، واننا لنجد الآن مسارح الماريونيت تعرض بوســـــائلها بعض تمثيليات المسرح البشرى فتبرع فى ذلك براعة محمودة ، وتؤدى تأثيرها أداء ايجابيا يكاد يقرب من التأثير المسرحى .

وهناك ملحظ آخر يدعم الروابط المتشابهة بين النصين ويقرر أسرارهما المتبادلة ، وهو أن النصوص المسرحية لا تنتسب كلية الى فنها مالم يمكن أداؤها تمثيليا ، وكذلك البابات لم تكتب للكتابة فى حد ذاتها بغية الامتاع والراحة النفسية الناتجة عن مطالعتها ، بل ان استساغتها وامتاعاتها الحقيقيين فى رؤيتها الحركية مشخصة بالعرائس التى تصنع خصيصا لها .

ان هـــذا التبادل الممكن بين النصوص لا شك يوضح ما للبابات من قوانين وأسس تشترك بها فى وظيفة المحاكاة والمجال التمثيلى ، ولا تفترق كثيرا عن مثيلاتها فى التمثيليات المسرحية . والحديث عن نصوص خيال الظل والمسرح يفرض السؤال مرة أخرى :

مادام هذا التبادل ممكنا — مما أكد وحدة العناصر الدرامية لدى النوعين وتشابه الركائز الفنية التى بمقتضاها يتميز النص التمثيلى عن غيره — فهل تعتبر البابات أدبا ، بعد أن عرفنا وجود التـــوافق فى العنـاصر التمثيلية ؟

هنا تثار قضية مزمنة لم يوهنها الجـــدل والنقاش فى شتى المذاهب الأدبية المعروفة وهـــذه القضـــية هى : ما هية الأدب وطبيعته ووظيفته وأساليبه . فعلى ضوء هذه التعريفات والتفسيرات تتحدد مفاهيمنا للأدب واتجاهاتنا الفلسفية ونظرياتها ، ومن ثم تعطى البابات مقاييسها لامكان تقرير الموقف منها ولكن — كما هو واضح — تلك مسألة أخرى خطيرة لها أبحاثها المستقلة ومعاركها العالمية ، وما يمكننا ازاءها هو التضييق من

بشعبها وتحديد مناطقها فيما لدينا من تمثيليات دانيالية لم يعترف بها الأدب الرسمى الفصيح وان اعترف بمؤلفها كشاعر ، فاحتضنها الشعب وأودعها حظيرة الأدب الشعبى لا لتصادقها بوجدانه وخيالاته ولاعترافها من موضوعاته ومضامينه ولاستعمالها فى كثير من الأحيان بعض أشكاله القولية واللغوية .

فالتمثيليات الدانيالية وان لم تعترف بها دواوين اللغة الفصحى لأنها ليست عربية خالصة — أو ليست على الأقل مما اصطلح العرب على تعريبه من الدخيل — ولأنها كثيرة التمرد على قوالب وأوزان وأصول اللغة الأم— قد تمتعت برعاية القطاع العام الشعبى الذى غذاها بأصفى كلماته وأكرم تعبيراته ومصطلحاته وخصها بصور فنية وقواعد . وهى اذا كانت لم تتخذ أساسا للحكم والمصالحة بين المقولات فلأن اهتمام المسئولين والمفكرين انصرف الى الأم الفصحى نتيجة الارتباط بها ارتباطا روحيا وثيقا له دوافعه وظروفه المختلفة المعروفة .

والشعر الشعبى ظهر فى آداب العامة فى القرن السادس الهجرى تقريبا عندما شاع اللحن فى العربية الفصحى وقل المتخاطبون بها واكتمل نمو القيم اللغوية المحلية وأخذت تفرض نفسها فى كل اقليم وتستنبع طاقاتها شعرا مصوغا بلغة العامة لا يلتزم أوزان الشعر التقليدية ولا يتقيد بحركات الاعراب أو الموروثات الفنية المكونة للشعر العربى التى انحرفت عصرئذاك وأسرفت على نفسها فى البديع والتلاعب اللفظى واللغوى ، فظهرت فى اللغة العامية ألوان وليدة من الشعر استبشر بها مؤلفوها واهتموا بها وجمعوها فى كتب واشتهر بعضهم فى الشام والعراق ومصر والأندلس التى سبقت الأقطار العربية بتقديم لون أدبى جديد هو « الزجل » الذى برع فيه أبو بكر محمد بن قزمان القرطبى المتوفى سنة ٥٥٥ هـ ، وهو الذى قال فيه المفكر الكبير ابن خلدون فى مقدمته « وهو امام الزجالين على الاطلاق وكانوا يسمونه شيخ الصناعة » .

هذا الشعر الشعبى النامى أقبل الناس عليه لأنه يعبر فى صدق عن أحاسيسهم وعواطفهم ، وشجعوا قائليه لما كانوا ينقلونه اليهم من صور واقعية ملتصقة بحياتهم ، فكون ذلك رأيا عاما حمل شعراء الفصحى أنفسهم وكتابها الى الانشاد بالعامية والصياغة بها واستعمال كناياتها ومجازاتها بل واختراع أشكال جديدة لها موسيقاها وبلاغتها تتلاءم والحس الشعبى وعواطفه عرفت بـ : كان وكان والقوما والمواليا والحماق وغيرها .

أما القول بانتفاء الصفات الأدبية عن القول الشعبى وعدم الاعتراف به لتمرده على تقاليد الشعر الموروثة وفنيته ، فهو قول مخطىء لأنه يرزح تحت ثقل المقاييس المستخلصة من تعبيرات عريقة فى قدمها يصعب تطبيقها على القيم الجديدة الناشئة التى لها ظروفها وبيئتها وحياتها الخاصة وامكانياتها المحددة تاريخيا وجنسيا ، فليس من الجائز أن تستعين بالأسس البلاغية للفصحى فى مدارسة الأدب الشعبى والحكم عليه ، فقد يفلح الأمر فى بعض الجوانب المتشابهة ولكنه لا يستقيم مع المقايسة الكاملة فى كل النواحى . وليس مرجع ذلك الى تبووتفور فى طبع العامية ، بل الى أحكام الخصائص المميزة وضرورة وجودها ، فالعامية لغة من الممكن الوصول بدراستها وملاحظة عناصرها الى جوهر بلاغى وقيمة لغوية تتباين بها عن الفصحى كما تختلف اللهجات بعضها مع بعض من حيث التقارب أو التباعد، ولقد تنبه الى ذلك فى القرن الرابع عشر الميلادى العلامة ابن خلدون عندما لاحظ ترعرع الأدبيات الشعبية فى الأقطار العربية المختلفة وتذوق أغانيها وجملة من تعبيراتها الجياشة بالنبض الشعبى الجمالى ، فسجل ألوانا من بعضها . كما لاحظ بنفاذ بصيرة واعية تزمت التلقيديين وتجمعهم ازاء الانتاج العامى النابت واستنكارهم لملامحه التى لم يألفوها فى محفوظاتهم أو مدوناتهم الأدبية فقال : « والكثيرون من المنتحلين للعلوم لهذا العهد وخصوصا علم اللسان ليستنكر هذه الفنون التى لهم اذا

سمعها ، ويمج نظمهم اذا أنشد ، ويعتقد أن ذوقه انما نبا عنها لاستهجانها وفقدان الاعراب منها ، وهذا انما أتى من فقدان الملكة فى لغتهم . فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم لشهد له طبعه وذوقه ببلاغتها اذا كان سليما من الآفات فى فطرته ونظره ، والا فالاعراب لا مدخل له فى البلاغة وانما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال من الوجود سواء كان الرفع دالا على الفاعل والنصب دالا على المفعول أو بالعكس وانما يدل على ذلك قرائن الكلام كما هو فى لغتهم هذه فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكة ، فاذا عرف اصطلاح فى ملكة واشتهر صحت الدلالة ، واذا طابقت الدلالة المقصود ومقتضى الحال صحت البلاغة ولا عبرة لقوانين النحاة فى ذلك .. » .

هذا القول الخلدونى الحكيم خلاصة وافية للرد من خلالها على المستنكرين لأدبيات الشعب لمجرد خلوها من القيم المقومة لأدب الفصحى، ولا يتسع المجال هنا للنظر فى هذا الموضوع وبحثه لاحتياجه الى دراسات تخصصية مستفيضة .

فلم يكن غريبا فى النصف الأول من القرن السابع الهجرى أن يتأثر ابن دانيال بالأدب الشعبى فى مصر بعد أن أخذت مقوماته المستمدة من اللغة العامية فى التبلور وتكوين الشخصية الذاتية التى اكتسبت كثيرا من خصائصها من اللغة الفصحى ، واشتقت روحها من الصميم الشعبى وعراقة موروثاته المزاجية ، وتمايزت بأدواتها المؤدية لبلاغتها الناشئة ، ولهذا كتب شمس الدين بن دانيال باباته بلغة هى مزيج من الفصحى والعامية ، تتولى الفصحى فيها زمام التعبير والقيادة الشكلية من سجع وأحكام عامة وتكمل العامية الدائرة بمستحدث الألفاظ والمشاعر الشعبية والقيم الفنية الجماهيرية بحكم أنها منبع الموضوع وخالقة صوره وأحاسيسه .

لقد استخدم ابن دانيال كلمات عامية وأخرى أعجمية فى أثناء وصفه لانشائياته ، وتلك الكلمات لاشك كانت جزءا من متداولات الشعب المصرى وقتذاك ، ولما أخذت لغة الشعب العامية تتطور جيلا بعد جيل وتعترك مع التجاريب الاجتماعية تساقط فى الطريق الزمنى كثير من تلك الكلمات التى استعملها ، ولربما أضيفت اليها كلمات مستحدثة اضطر المخايلون الذين تلوا العصر الدانيالى واستغلوا باباته فى عروضهم الى ترشيقها ، ولا يمكننا تحديد الاضافات أو المتساقطات ، لأنه ليست لدينا نسخة دانيالية أصلية من منطوقه . وسنجد أن بعض الألفاظ العامية التى وردت فى البابات الدانيالية لم تتوارثها لغتنا العامية المعاصرة فيما توارثت من مصطلحات وكلمات ، لأنها كانت تؤدى حاجات لازمة فى عصرها استغنت عنها الجماهير فى أثناء رحلتها الطويلة .

أما الشعر الذى رصع به ابن دانيال باباته فليس كله سليما من ناحية الوزن الشعرى التقليدى ، ففى كثير من أنحائه تفاعيل مخلوطة تخالف اكتشافات الخليل واعترافات جمهرة العرب وتابعيهم ، فهى منطلقة من الاسار العروضى هدفها الترجمة الشعورية دون اعتبار لقواعد الشعر الفصيح ، وأعتقد أن ابن دانيال الذى وصف بأنه شاعر عربى مجيد كان يمكنه أن يتعفف عن العطب الوزنى والخلط العروضى على الأقل فى المقطوعات الجادة التى أنشأها ، فلقد تأثر فى ثقافته اللغوية بالمقامات الحريرية وأسلوبها الجزل ومداخلها . فاستعان بمنهجها فى أداء باباته وطوع لغته « الفصحى — العامية » لمحاكاة الشكل المقامى وكان يمكنه — وهو الحريرى النزعة — أن يتحاشى معايب الشعر التى تفشت فى نظمه ، وأحسبها من آثار المخايلين الذين تناقلوا تمثيلياته فأساءوا الى لغتها لأن لغتهم وثقافتهم سيئة .

تأثير فن المقامة

استهدفت « المقامة » غاية تعليمية تستعرض فى ساحتها ألوانا من الثروة اللفظية العربية والتراكيب الغريبة ، وتبيان القدرة على تطويع أدوات التعبير وصيغه وحشد الكلمات الشاردة ، والتلاعب بزخارفها وزواقاتها ؛ ولهذا ثقلت المقامة بعناصر غاياتها ثقلا أفسد العناصر الأخرى وأضاع قيمتها.

غير أن البابة التى استعارت من بعض هذا أرديتها الشكلية بدت فى صورة أخرى مخففة غير متعاظلة الأسلوب والمعنى لأنها جماهيرية الذوق واللسان الى حد ما . وينحصر هدفها الأول فى أن تحمل الى سامعيها المتعة والترفيه بما تحويه من مضمون موثق الصلة بطبيعة اللعبة وفنيتها . أما ما كان يصاحبها أحيانا من ألفاظ صعبة ، فان ذلك كان استجابة لهوى الكاتب فى اظهار مقدرته الانشائية والبلاغية ، وكثيرا ما كان يخترع ألفاظا من لدنه هى عبارة عن أصوات لا مدلول لها وتتنافر حروفها وتتكاثر ولكنها قد تضحك أو تثير الغرابة والحاسة الموسيقية . ونتساءل : لماذا اتخذت البابة شكل المقامة وظلت ترسف فى قيدها اللفظى وتتبع خطواتها بالرغم من شدة احتياجها الى الانطلاق والتعبير عن الأحداث التمثيلية فى حرية تعبيرا خاضعا لمقتضيات اللعبة ؟

عندما تسنم الحريرى بمقاماته ذروة التعبير المقامى وفاق سابقيه جميعا بما عرضه من غريب اللغة والملاعبة الصياغية فى معارض السجع والبديع أدهش المنشئين بعده وبهرهم بقوة نسيجه وطرافة نوعه ، فاحتلت المركز الأول فى التعبير ، وطفق المنشئون يتمثلونها ويحاكونها حتى أصبحت

قالبا غائيا يطمح اليه — لا الأدباء وحدهم — بل والنحويون والفقهاء وأضرابهم ليصبوا فيه موضوعاتهم . ولما كان معظم كتاب المخايلة فى أول العهد بمعرفة خيال الظل من المتأدبين ، فقد استعانوا بهذا القالب الأدبى يمارسون فيه عناصر القصة التمثيلية لتصبح مؤلفاتهم — ولو سماعيا — جزءا من المنشآت الأدبية التى لها فى النفوس مكانة خاصة ، بما تتميز به من ايقاع جميل وحلى بديعية ساحرة وألغاز لغوية تثير التفكير ، وان كانوا كثيرا ما يضيقون بالأقفاص اللفظية فيكسرونها متعمدين فرارا الى طلاقة الأداء فى اللغة الشعبية وخفتها ورحابتها وخاصة ما كان يتصل منها بروح الضحك والمنادرة .

ولكن ما حظ ابن دانيال من تأثيرات المقامة ؟

لقد ظهرت مقامات الحريرى كاملة فى أوائل القرن السادس الهجرى واحتلت — كما قلنا — مركزا مرموقا حتى طبقت شهرتها آفاق الفكر فى العالم الاسلامى . ويقال انها كانت تدرس فى معاهد الأندلس لطلاب الأدب ، ومن أتقنها أجازه أساتذته . ولما تمتعت به من توقير واجلال أخذ الكتاب يحاكونها بكل جهد ، وانبثق منها تيار فذ متتابع حتى غمر اتجاهات النثر ولحق بابن دانيال فى الربع الأخير من القرن السابع الهجرى الذى أفضت اليه حصيلة كبيرة من المقامات وفيها أخذ أصحابها يقلدون الحريرى ويتعسفون فى محاكاته والنسج على منواله . ونذكر منهم : السرقسطى والحسن بن صافى والزمخشرى الذى كتب خمسين مقامة تستهدف الارشاد والوعظ وابن الجوزى وأبو العلاء أحمد الرازى والتنوخى الذى صنف فى أول القرن السابع مقامة طويلة يصف فيها نيران العجم ، وغيرهم كثيرون ممن قلدوا المقامات وحاكوها فى القرنين السادس والسابع الهجريين حتى أصبح الفن المقامى ظاهرة أدبية يتعشقها الأدباء ومن على شاكلتهم ومدرسة

لها محاكوها ومريدوها من الكثرة الغالبة الكاتبة ، ولشهرة قوالبها جنحت النثريات الفصيحة والعامية أيضا الى مواردها تنهل من قوالبها وبعض روحها. لهذا لا نعجب اذا وجدنا بناية البابة الدانيالية تنزع فى شكلها وتركيبها الى مؤسسات المقامة وخاصة أن ابن دانيال كان شاعرا وناثرا وله فى البيان نصيب وفير جيد النوع .

اننا لا نكاد نقرأ له تمثيلية « عجيب وغريب » حتى يطلعنا على نمط شخصى من جماعة المكدين يذكرنا بأبى زيد السروجى ومغامراته فى المقامات الحريرية حيث يجوب الأقطار والأمصار كداء يحتـال ببلاغته وقدرته على التخفى .

ولقد كانت جماعة المكدين التى انتشرت فى القرن الرابع الهجرى تتجول فى البلدان تتكسب بآدابها حينا وبالحيـل البارعة حينا آخـر . وكانت الكدية فنا له أصوله وحرفيته ويعتمد على الفطنة والذكاء والفصـاحة والجرأة . بل لقد كانت الكدية من الدوافع [1] الأساسية التى استجاب لها بديع الزمان الهمذانى فى انشائه لمقاماته التى غلب على معظمها أقـوال المكدين وحيلهم وجعل بطلها أبا الفتح الاسكندرى الذى تشبه بمشهورى المكدين ومارس ألاعيبهم ، واذا كان بديع الزمـان قد عاصر أبا دلف الخزرجى « شاعر المكدين وظريفهم »[2] والأحنف العكبرى « مشحوذ المدية فى الكدية »[3] المكديين المعروفين وخضب قريحته بما كان يستظهره من أشعارهما وفنونهما القولية وغيرهما ، فان الحريرى بدوره اتخـذ الكدية أساسا محوريا لمقاماته واضطلع ببطولتها عنده أبو زيد السروجى، ونجد ابن دانيال — كما سنرى — يتأثر روح تلك الشخصية المتسولة ويؤكد صورتها فى احدى تمثيلياته « وهى بابة عجيب وغريب » وتتضمن

(١) بديع الزمان : دكتور مصطفى الشكعة — (٢ ، ٣) الثعالبى فى يتيمته

أحوال الغرباء والمحتالين من الأدباء ، الآخذين بذلك الشأن ، المتكلمين بلغة ساسان [1] » .

وللحريري كما لبديع الزمان — مقامة عنوانها « المقامة الساسانية » وفيها يشرح على لسان بطلها الشيخ سبل الرزق الأربعة ، فيقول « وكنت سمعت أن المعايش امارة وتجارة وزراعة وصناعة ، فمارست هذه الأربع ، لأنظر أيها أوفق وأنفع ، فما حمدت منها معيشة ، ولا استرغدت فيها عيشة» ثم يسخفها جميعا ويشرح لابنه مميزات حرفة الكدية ويوصيه بها لأنها « باردة المغنم ، لذيذة المطعم ، وافية المكسب ، صافية المشرب ، فهى المتجر الذى لا يبور ، والمنهل الذى لا يغور ، والمصباح الذى يعشو اليه الجمهور ويستصبح به العمى والعور ... الخ » ونجد مثل روح هذه الوصية فى أقانين ابن دانيال ذكرها واعظه فى تمثيليته المذكورة وأفاض فى مقولاتها افاضة لم يسمح بها لشخصية أخرى عرضها ، وكأنه كان يرى فى تلك الشخصية بالذات نمطا يأتنس به ويقيم عليه متجاوباته الفكرية ، ولم يتأثر ابن دانيال فقط بالساسانية ولكن تأثر أيضا بالنسج الوعظى الذى نجده واضحا فى بعض مقامات الحريرى « الحادية عشرة والعشرين والخامسة والعشرين والواحدة والثلاثين .... الخ » مما لا يقل عن عشر مقامات . فابن دانيال يتشبه بالحريرى فى الجنوح الى الوعظية واستعمال الخطاب الحثى . ولقد خصص بديع الزمان مقامتين من مقاماته هما : الأهوازية والوعظية للخطابة والارشاد . وعندما ذهب الحريرى مذهبه فى الانشاء

---

(١) وساسان هذا له أكثر من اسطورة تعلل نسبة الكدية اليه ، ومنهما أن ساسان بن سفنديار لما حضرت اباه الوفاة فوض أمر الحكم الى ابنته فانف ساسان من ذلك واشترى غنما وجعل يرعاها وعير بأنه راعى الغنم ثم نسب اليه كل من تكدى (انظر : بديع الزمان د . الشكعة ، الأدب فى ظل بنى بويه : محمود الزهيرى) .

غلبت عليه روح الخطابة فصنف ما يزيد على عشرة مقامات ينصب فيها هذا الموضوع بل نجده يبدأ مقاومته الأولى به ويخصص الأخيرة للانابة والتوبة ولا يجد فرصة للموقف الوعظى الا انتهزها وقد تأثر ابن دانيال — رغم غرضية تمثيلياته الفكاهية — بهذا الجانب ، ودبج بعض مواقف خطابية صريحة كان ينفذ منها بخفة روح الى مجونة حيث يقول « الحمد لله الذى جعل المزاح سلوة الهم والارتواح ، فهو روح الأرواح ، ومفتاح الأفراح.. اخوانى ، استعيذوا من شرة اللسن واعلموا أن أول ما يوضع فى الميزان الخلق الحسن ، ودنيا دار أسف ووجود وتلف .. الخ » .

ونجد الحريرى يراعى فى بيانه جانبا هندسيا حين يوزع الأشعار بين تضاعيف النثريات وينسق بينها ، وقد راعى ابن دانيال فى باباته هذا الاتجاه وأخذ يرصع حوارياته بمقطوعات شعرية وزجلية تصبح مركزا أقدر على حمل للمعانى التى يقصدها بدلا من أن يوزعها على تراكيب النثر . فهو لا يدلل بها فى استشهادات على معان مساقة فى الحوار ولكن يكمل بها ما أثبته فى غير الشعر ، وهذا مقصد محمود يخالف ما ألفنا فى بعض الاستشهادات الشعرية التى تحمل الى الموضوع حملا لتؤكد معنى من المعانى وتدعم مضمونه بمضمونها ، وبذلك تصبح تكرارا مقصودا ومرادفا ولو كان مخالفا للصورة .

وكما أن المقامة نتاج اجتماعى تنبض فى شرايينه حركات سـلوكية أو نفسية للشعب ، فان التمثيلية الظلية استمدت مادتها مباشرة من الطبيعة الجماهيرية بكل ما تحمل من غث وسمين ، وأعتقد أن البابة تتفوق ، بعنصر أساسى فيها من حيث الموضوع ، على القيم الأدبية الأخرى المعاصرة لها . وهذا الجوهر هو القدرة على ملابسة الواقع ، ولم يكن التاريخ أو الأساطير أو الأخيلة مصادر له يتنشق منها غذاءها ويحوم فى سماواتها ، وكان من

السهل أن تصبح الحكايات والخرافات والروايات الشعبية معينا شبها لهياكل تمثيلية ، غير أن الفنان المخايل حفظ للحكايات والروايات صورها وأشكالها التى يتعشقها الجمهور فيها ولم يزاحم الراوى أو المنشد أقاصيصه بل خلق لنفسه موضوعاته من البيئة المعيشة القائمة .

ونلاحظ أيضا أن فى التكوين التعبيرى للبابة بعض الكلمات المقترضة من الهمذانى أو الحريرى ، ولا نعنى بهذا اللفـظ الشائع أو التركيب المألوف ولكن الظواهر البسيطة التى يتميز بها الأمزجة الكاتبة ، كما تأثر فى نهايات تمثيلياته بنزعة الحريرى فى مقامته الختامية الخمسين حيث يندم أبو زيد ويتوب . بل ونجد فى تمثيلية « طيف الخيال » انطباعات ابن دانيال من المقامة الصورية الثلاثين التى فيها يشهد الحارث قرانا لعروس ساسانية بل ويحاكيه فى الاسم المضحك فيذكر اسم العروسة « ضبة بنت مفتاح » بدلا من « قنبس بنت العنبس » .

ان المقام لا يتسع لاستخدام الأقيسة التأثيرية بين المقامة والبابة الظلية ، وحسبنا أن نشير الى أن الأدب المقامى وخاصة ما خلفه الحريرى ، قد كان ذا تأثير على كثير من الأدباء والكتاب وظل هدفا يستهديه المنشئون . ولم يكن ابن دانيال غير أحد الدارسين الذين نهلوا من هذا المعين وحاولوا تقليده ولكن فى جنس آخر من الكتابة لم يألفه الأدب التقليدى .

التحقيق

يقول الدكتور بول كالا فى مقال له نشرته مجلة « الأدب والفن » البريطانية « ان المخطوطات الثلاث التى وصلت الى أيدينا وتحتوى على روايات خيال الظل لابن دانيال قد كتبها رجال أساءوا فهم أصولها فى بعض الأحيان ، والمادة فى هذه المؤلفات عظيمة الحجم ، والنسخة الموجودة فى استانبول والتى يرجع تاريخها الى سنة ١٤٢٥ م (أو ٨٢٨ هـ) مدونة بخط اليد ، وكلماتها متباعدة وتشتمل على ١٨٢ صفحة بينما النسخة الموجودة فى مكتبة الاسكوريال فى بلاد الأندلس والتى تؤرخ ١٤٤١ م (أو ٨٤٥ هـ) مدونة فى ٦٣ صفحة ولكن كلماتها متقاربة ، أما النسخة الموجودة فى القطر المصرى فقد دونت بعد السابقتين بمائة سنة وكانت تقع فى حوزة أحمد تيمور باشا ولكنها الآن فى دار الكتب المصرية . وتشتمل هذه النسخة على ٦٧ صفحة ولكن بها فجوة كبيرة .. » .

وبالبحث المضنى فى مكتباتنا العربية المعروفة لم نهتد الى نسخ خطية أخرى أو اشارات تفيد ذلك ، فاعتمدنا فى اثباتنا للنصوص الدانيالية هنا على النسخة التيمورية الموجودة حاليا بدار الكتب المصرية . ويبدو أن بول كالا لم يتمعن تلك النسخة ، بل علم بوجودها فقط أو اطلع عليها أثناء وجوده بمصر اطلاعا خاطفا معجلا لم يمكنه من الاستفادة ، بدليل أنه ذكر أن عدد صفحاتها ٦٧ بينما هى تبلغ ١٣٣ صفحة من القطع الصغير ، فالبابة الأولى تقع ما بين الصفحة الأولى والسادسة والستين ثم تبدأ البابة الثانية فتشغل الصفحات التالية حتى الصفحة التاسعة بعد المائة وما بقى بعد ذلك

أفرد للبابة الثالثة . وعندما تمثل فى مقال له بالجزء الأخير من بابة « طيف الخيال » أورد نصا من غير هذه النسخة ، كما أن له استشهادات أخرى لا تتعاطى من النسخة التيمورية التى يجب أن تكون مصـدرا لذلك ، أما الدكتور جورج يعقوب فى نصوصه المجتزأة التى نشرها فى (اريفن — مولنخ ١٩١٠)[1] فقد اعتمد أساسا على النسختين الأخريين فكان يثبت فى الهامش دائما الاختلاف بين النصين ويشير خاصة الى ما ورد فى النسخة التركية Stambuler Handschrift دون أية اشارة الى ما ورد فى النسخة المصرية . ولا ندرى لماذا اقتصر فى تحقيقه على الأجزاء التى أوردها من تمثيليتى « عجيب وغريب » ؟

وفى أثناء تحقيقى للنسخة المصرية لاقيت مصاعب جمة شاقة يعرفها الذين يتصدون للتحقيق ، فبالاضافة الى رداءة الخط وقدمه قد عانيت كثيرا من ضعف الكاتب الاملائى والنحوى ، ولم يكن بد من مغالبة الصعاب بكل جهد الا أن ظاهرة تفشى التعبير الجنسى تفشيا صريحا معرى اضطرتنى الى حذف الكثير من الأبيات الشعرية الفواحة الجنس ، والمواقف المنثورة التى تمادت فى الاباحية وأشكالها المقـززة . ولولا رغبتى الملحـاح فى التعريف بفن تمثيلى عربى لتوقفت فورا عن متابعة قراءة أحط موضوع صيغ فى الأسلوب الأدبى ، فما حذف لا يدعو الى التأسى بدعوى الغيرة والتضييق على الحقيقة العلمية ، فهى حقيقة لا تخدم غرضا انسانيا .

ولقد اضطررت الى تسجيل الكلمات التى بالنسخة المصرية كما هى ولم أحاول اعادة وزن الأبيات الشـعرية وتوزيع شطراتها حسب التفـاعيل وعددها أو التخمين بما كان يجب أن تكون عليه ، ولكنى فقط صححت بعض الاملائيات بما يتناسب والشكل المألوف لنا . ورغم ذلك فانه كثيرا

(١) Stüke aus Ibn Danial, Taif al-Khayal, von Georg Jacob

ما وردت ألفاظ صعب تفسيرها أو الحدس بمعناها نتيجة لرداءة الخط أو التحريف أو سوء الفهم أو فساد العامية .. أو نحو ذلك ، وأغفلت الى حد ما عمل النحو لتصحيح الانحرافات النحوية الشائعة وتجاوزت عن كل ما من شأنه أن يفقد الكلام طابعه بكل خطئه وصوابه كاستعمال التبديل والتحوير والصياغة التخمينية .. الخ .

هذا وقد رتبت شخصيات البابات ونظمت خروجها ودخـولها حسب الوضع التقليدى الصحيح المعروف فى كتابة المسرحيات ، فالحواريات البابية عند ابن دانيال لا ينفصل فيها قول شخصية عن قول شخصية أخرى الا باستعمال اللون الأحمر فى الكلمة الأولى ، كما أنه قد دون وصف الحركة ومظهر الشخصية تدوينا ممتزجا لا يعرف غيره فنانونا العـرب القدامى فى تدوين التمثيليات .

وتمثيليات ابن دانيال التى وصلتنا لم تدون الا فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر أى بعد وفاته بما يزيد على قرن ونصف ، ولقد لاحظنا أن الذى نقلت عن لسانه النسخة المصرية مخايل اسمه « على » ورد اسمه فى السطر الثالث من بابة « طيف الخيال » كما تردد ذكره فى أنحاء متفرقة من البابات الثلاثة مرة باسم (الريس على) وأخرى باسم (على) حتى لقد اختتمت تمثيلية « عجيب وغريب » بزجل يستغفر فيه لنفسه وللشيخ دانيال، مما يؤكد صناعة الرجل لبعض النصوص .

وهذا الخيالى الذى يسمى (عليا) يبدو أنه كان يمارس اللعب الظلى فى مهارة وعلى شىء من الذوق الأدبى الشعبى واستطاع أن يستظهر أعمال ابن دانيال وأن يضيف اليها كلمات تتلاءم والجماهير المعاصرة التى كان يقتحم غرائزها وسفاهة الناحية المزاجية فيها ، فيلاحظ على البابات الثلاث أنها مرصعة باضافات شعرية ومشاهد نثرية ليست فى المستوى الفنى

للانتاج الدانيالى من الشعر أو النثر ، حتى لقد تفشت فى أشعارها بعض التفاعيل المعطوبة والأوزان المكسورة والمعانى السقيمة كما لو كانت لشويعر جهول مبتدىء يقرزم شعرا يتعفف عنه ابن دانيال . هذا من الناحية الفنية ، أما من الناحية الموضوعية ففيها اضافات مفضوحة لا نعتقد أنها تنتسب لابن دانيال مهما كان تطرفه الذى يتناقله الموسوعيون . فالمواقف والمشاهد الجنسية فى بابة « المتيم والضائع اليتيم » بالذات — لا شك — حصاد عصرى لقرن التدوين لا التأليف اذ لم يكن التبذل قد وصل الى تلك الدرجة من الخرق والتهور كما أن كثيرا من العادات المتطرفة خلقيا والأصناف الانسانية الشاذة التى عرضت لم تكن قد نشأت فى العصر الظاهرى أو ما تلاه مباشرة رغم تهاويل ابن دانيال فى قصيدته « مات ياقوم شيخنا ابليس » . ويلاحظ أيضا على النسخ الأخرى انها لم تسلم من التحريف والتعديل ، ففيها اختلافات جوهرية لا تنتسب لابن دانيال . ولم نشر بالهامش الى الخلافات النصية والزيادات الواردة فى نسخة دون أخرى، فهذا من شأنه أن يخلق تركيبة غير متجانسة من الاختلافات تبلبل الفكر وتحير الذوق ، ولم يكن بد أيضا من استبعاد بعض المقاطع من البابات — ولكن الحذف من هذا النوع قليل — لسقم تراكيبها وضحالة معانيها ولأنها مكرورة ولا تعنى غير ما أضيفت الى جانبه . وكذلك حذفنا الأسطر السوداوية الجنس والمواقف القبيحة الشائهة والعبارات الصريحة التى تتضمن أبدا ما يشيع فى العامية من كلمات الجنس الصريح ، فالأدب المكشوف لا يعنى قصره على هذه العصريات من القصص والروايات فى أدبنا الحديث بل له امتدادات طولية عميقة فى أدبنا العربى يختلف عرضها من عصر الى عصر كما يختلف وضعها من جيل لآخر ، والجنسيات غير الشرعية كانت ولا زالت وعيا ملحوظا لكل فروع الفن والأدب . وفى هذا يقول الأستاذ أحمد رشدى صالح « ومع أن البشرية سجلت بأشكال

الزواج المختلفة انتصارات حقة لا ريب فيها الا أن الأدب والفن اللذين عبرت بهما عن موقف الرجل والمرأة لا يصوران هذه الانتصارات بل هما يختفيان بنقيضها : أي بدائرة العلاقات المحظورة [١] » .

ولكننا فى هذه البابات نجد جنسا مشتطا فى اباحيته حتى الأطراف البعيدة . فلا يكاد المحاور يطرق موضوعا ويمهد له دراميا ، سواء عن طريق موقف أو القاء عبارة ، حتى ينفذ منه الى « لغوصة » جنسية بكل متطرقاتها لدى الجنسين . واذا ما استبدت به هستيريا الجنس الأسود تخبط فى ذكر البراز والبول وبادل الحيوانات شهوانيتها وخلط أمره بأمرها ، وأصابته لوثة الولع بالصور المتعفنة الشاذة يستعمل فى سبيلها مصطلحات عجيبة لأوضاع جنسية كانت معروفة عندهم . ففى هذه البابات لم يدع مؤلفها — أو المزيدون عليها — منكرا جنسيا الا وصاغوه شعرا ينتظم الكلمات المتداولة نفسها دون ابدال أو تورية . ان المحاور فى بابتى طيف الخيال والمتيم قد انفلت الى الاباحية مع كل نقط الحروف . وليته اقتصر فى ذلك على وصف علاقة الذكر بالأنثى حراما وحلالا ، بل زاد على ذلك علاقات الأنثى بالأنثى والذكر بالذكر والحيوانات بكل من الذكر والأنثى .. انه جنس أحمق مجنون لا يرى فى المتعة الا الحس الملتذ الناتج عن الأعضاء الجنسية مهما كان وضعها ، والجمهور الذى كان يتردد على هذه البابات — ويمثلها ويشجعها ويتجاوب معها ويروج لها ، لم يكن بالطبع سوى النفس طبيعى التفكير ، انه يمثل طبقة معينة من العامة والخاصة مكبوتة الضمير الخلقى منحرفة المزاج الاجتماعى ، تستهويها اللوطية ومخاضات الجنس المنطلق المعربد . ولا يمكن مطلقا اعتبارها نقلا عن انطلاقات خيال واهم بقصد امتاع الحس الواقعى ، ففى البابات أصداء طبيعية تؤكد قيام هذا الجنس الكافر .

---

(١) فنون الأدب الشعبى جـ ١ / ١٠٦ .

النصوص والإخـــراج

تعتبر التمثيليات الداناليه التى وصلتنا تعبيرا صريحا مقننا عن الواقع المصرى فى أحد جوانبه ، وترجمة طبيعية لبعض الصور الاجتماعية التى كانت أحداثها تعايش المجتمع دهرذاك ، وأعتقد أن اللغة الفصحى عندما انعزلت فى أبراج الطبقة الخاصة وصارت تعبر عن مواد متوارثة تعبيرا أوتوماتيكيا وعن أغراض جامدة متبلدة بعيدة عن الواقعية الجماهيرية بنزعاتها وعامة أبعادها ، وأصاب ذلك التعبير تكلف سقيم ومزوقات بديعية غدت هدفا فى حد ذاتها ، أصبح الكيان العامى والواقع الشعبى مجردا من اهتمامات التعبير وفى حاجة ماسة الى تأديته أدبيا . ولذلك خرجت اللغة العامية الناشئة الى المجال الانشائى تبحث عما فيها من قيم يمكن أن تكمل بها النقص الذى ترفعت الفصحى عن سداده . ولأن العامية لم يكن لها تاريخ طويل كاللغة الأم تستقى منه منهجا وتحتفى بموروثاته فان فى تلقائيتها وغضارة عودها تأثرت بالموضوع الشعبى أكثر مما تأثرت باللفظ الشعبى ولهذا نجدها تعتمد فى أزجالها ومقولاتها الأخرى على ألفـاظ الفصحى التى لم تكن قد ذابت تماما فى المنطوق العامى ولغويته ولكنها اكتفت بثراء الواقع الحافل بالموضوعات ومواد المضمون .

والبابات الثلاثة التى نعنيها فى دراستنا هنا استمدت من الفصحى معظم موادها اللغوية شكلا وصياغة وكانت الجماهير لم تنفصل بلغتها بعد عن اللغة العربية — كما حدث مع الفارق فى عصرنا هذا — بل كانت لا تزال ترضع لغتها منها وتضيف اليها مصنوعاتها الخاصة ، ولذا كانت العامة تفهم

قيم الفصحى وكثيرا من مدلولاتها وتتذوق شعرها ونثرها وتتجاوب مع البابات التى تضمنت أساليب وألفاظا عربية فصيحة وان امتزجت بمتطلبات العامية فى أحيان كثيرة .

وبابة « طيف الخيال » صورة واقعية لمجتمعنا فى القرن الثالث عشر الميلادى تؤرخ فى بدايتها للحركة الأخلاقية الاصلاحية التى أحدثها الظاهر بيبرس ، وتصف انهزام ألوان عديدة من اللهو والمنكر كانت سوقها رائجة وقتذاك ، ومنها نعرف أيضا أنواع الأدوات المستخدمة فى القصف والشرب ونوع الممارسة لها . وفى الجانب الأساسى من التمثيلية نجد البطل « الأمير وصال » — وهو جندى كوميدى الشكل والتكوين — يرغب فى الزواج بعد أن مل حياة العبث ومعايشة الجنس الشاذ . و « طيف الخيال » الشخصية الثانية المفسرة للشخصية الأولى والتى تصاحبها لتتأكد بها البطولة وتعطى من خلالها أبعادها المختلفة يبدو — دراميا — أنه تابع مخلص لسيده ، ينصحه ويمدحه ويسهل له أموره ؛ وكأنه كان يرمز بذلك الى بعض الحاكمين الذين يحتاجون دائما الى ظهارات خلفية من توابع متصفين بالاخلاص والحكمة حتى تبدو لهم سطوتهم كاملة . وهذا يحدث فى كثير من آثار الآداب العالمية حيث نجد البطل يحتاج الى كشافات تعكس عليه أضواءها حتى تتحدد معالم الشخصية فى اطارها . ثم تظهر «أم رشيد» الخاطبة ، وهى امرأة تمارس القيادة المحرمة كما تمارس عملية التوفيق بين طالبى الزواج وطالباته ، كما أنها امرأة خبيرة بأخلاق الرجال وعلى معرفة تامة بطباع الأمير وصال ومغامراته . وعندما يتهيأ الأمير للزفاف تعرض صورا واقعية منقولة عن العادات التى كانت تتبع عند اجراء الزواج كعقد القران وضيق يد العريس عن الانفاق وزفاف العروس بالشمع والبخور والطبول .. الخ . ثم تظهر الروح الكوميدية ساخرة لاذعة ومعبرة

عن قيم انسانية عامة ضاحكة وقعت — فى أدب كثير — من المجتمعات الشرقية بالذات ، وأعنى مفاجأة الانسان بغير ما يتوقع أو يأمل فى أحوال الزواج لسيطرة تقاليد معينة ، منها الحجاب وعدم السماح برؤية العروس الا بعد زفافها . فالأمير يفاجأ بعروسه شوهاء مخيفة رسمها ابن دانيال بريشة فنان خلاق . ولا يملك وقتها الأمير الا أن يغمى عليه من هــول بشاعتها وبعد أن يفيق يصمم على الانتقام من الخاطبة الداهية التى أوقعته فى المأزق الأغبر ، غير أن أم رشيد تموت فجأة ، ويعلن خبر موتها زوجها الشيخ عفلق والطبيب الذى ماتت على يديه . وحينئذ يستغفر الجميع ربهم من ذنوبهم ويصطحب الأمير وصال تابعه « طيف الخيال » متوجهين فى انكسار وهزيمة الى الحجاز للحج واعلان التوبة والندم .

وهذه التمثيلية الكوميدية — الى جانب ما تعرضه من رسوم اجتماعية صادقة وشخصيات جماهيرية متأزمــة — لم تحـرم من عناصر الملاهى المؤسسة للكوميديات المسرحية المعاصرة : ففيها الموقف المضحك الساخر والنكتة المباشرة والمتوارية والمتتابعات الحديثة الناميــة التى تفضى من موقف الى آخر حتى تصل الى قمة يتفرج عندها موقف ضاحك . وان كانت بعض أنواع الكوميديات تميل الى المبالغة والتطرف فى الواقع والسخرية منه ، فان هذه التمثيلية حفلت بسمات الفارس Farcical ، وان غلبت عليها روح الانشاد والتطويل الحوارى الذى يحمل جزءا من الأحداث حملا مباشرا . والروح الخطابية قد سيطرت ببطش على أطول السنين فى العصر الأول للدراما ، واستهجانها الآن اتجاه مستخلص حديثا ومستغل فى تقويم الدراما المعاصرة بعد أن ســارت شــوطا طويلا فى التجريب والانتقاء والاختيار . فالخطابيات الطويلة التى فى « طيف الخيال » كان يستسيغها جمهورها ويجد فيها تكملة للأحداث المروية كما كان يجد فيها لذة أدبية

تخلقها موسيقاها وطريقة بنائها وأدائها فهى مستهدف امتاعى أيضا ، وبالطبع لا يمكن تطبيق الأصول الدرامية المستحدثة على تلك التمثيليات، ولكنها — موضوعيا — لم تخل من الآثار الفنية القديمة الدائمة ولا من مقومات الكوميديا الناجحة .

والبابة الثانية « عجيب وغريب » لون جديد رائع لا يروى قصة مرتبطة بحادثة متطورة وشخصيات تقتسم الموضوع اقتساما تبدو من خلاله الخيوط العريضة التى توحى بالموضوع ومكوناته ، ولكنها عبارة عن اسكتشات خفيفة مضحكة تعرض نماذج بشرية واقعية تشهد لكاتبها بدقة الملاحظة والتبصر فى أحوال هؤلاء الناس وطريقة تحايلهم على جماهير المتفرجين . فهو ينتقى من الأسواق والحفلات العامة شخصيات تقتطع رزقها وقوتها ببراعة فى القول الفصيح أو فى بيع أشياء غريبة يعتقد الناس فى جدواها الصحى والنفسى أو فى عرض لعب يقومون بها بأنفسهم أو تقوم بها حيواناتهم المدربة . وقد عرض ابن دانيال لسبع وعشرين شخصية (١) تمارس كل منها حرفة معينة للتكسب . والعجيب أنه يختار للشخصية ما يناسبها من الحوار وينتقى لها خصائصها من القول والفعل والمصطلح ولهذا تتباين بحوارها فى تفهمنا لأبعادها الفنية والاجتماعية والعضوية المختلفة : « فغريب » يتحدث بلغة خاصة بأهله وقومه وبطرق عيشهم ، « وحويس » الحاوى يعرض أفاعيه ويندد بسمومها وخطرها الداهم ثم يبيع — بعد العرض — الأدوية الشافية من لدغات الأفاعى والثعابين وقد تهيأ الجمهور نفسيا للشراء ؛ « وعسيلة المعاجينى » يرص أمامه أطباق الأدوية وزجاجاتها ثم يشرح ما تفعله بقوة مفعولها السحرى فى شفاء

---

(١) تختلف نسختنا المصرية عن النسختين الأخريين فى أن شخصياتها خمس وعشرون شخصية فقط .

أمراض عديدة منتشرة ؛ و « هلال المنجم » يذكر بعض تنبؤاته عن العام الجديد ، ويحض الناس على وجوب معرفتهم لطوالعهم والكشف عما سيقع لهم فى غدهم ، ولا زالت — منذ القدم — معرفة الغيب والمخبأ شوقا لجوجا يدور فى الصدور حتى عند أبناء العصر الحاضر . « وشبل السباع » و « مبارك الفيال » و « زغبر الكلبى » وغيرهم كل منهم يعرض على المتفرجين حيواناته المستأنسة المدربة على اللعب الاستعراضى .. الخ .

انها شخصيات شعبية مختلفة العمل والمنزع تمارس فنونا عجيبة من المهارات غير المألوفة فى سبيل الرزق ، وقد عرضها ابن دانيال عرضا فنيا ماهرا . وامعانا منه فى السخرية والواقعية جعل لبعضهم أسماء تناسب وحرفته التى يزاولها مثل (غريب) الساسانى المكدى المتحايل ، و (شبل السباع) مروض الأسود ، (نباتة العشاب) بائع الأعشاب الطبية ، (أبو الوحوش) صاحب الدب ، و (هلال) المنجم .. وهكذا .

أما البابة الثالثة « المتيم والضائع اليتيم » فنعتقد أنها مخلوطة بأساليب أخرى دخيلة ليست للشيخ دانيال لما يكتنفها من مستويات هابطة ولما فى النسخ الموجودة لدينا من اختلافات جوهرية تشكك فى نسبتها على صورتها تلك الى هذا المؤلف البارع ، وبطل التمثيلية يدعى « المتيم » ويقود الأحداث فى صالحه لاصطناع هالة بطولية تثير الجماهير وتحظى باعجابهم . وما زالت الجماهير الى الآن تتعاطف مع البطولة وتجد فيها متنفسا لمكبوتاتها اللاواعية . والبطولة هنا تعتمد على (الفهلوة) وافتعال المواقف التى يظهر فيها المتيم خبرته وحنكته . وجانب كبير من هذه المواقف مشحون بالغزليات الماجنة والحركات الاباحية الفاحشة التى تصور جانبا منهارا فى المجتمع يتمثل فى فئة من الشواذ الذين كانوا لا يتورعون عن ارتكاب أفعال الجنس الشاذ وتفضيله على العلاقات الطبيعية بين الذكر

والأنثى . وكما ختمت تمثيلية « طيف الخيال » بطلب الأبطـال للتوبة والانابة ، فقد ختمت هـذه التمثيلية بنفس النهـاية التى تعتبر رغـم مأساويتها — مثارا للراحة النفسية لدى الجمهور لأن الخلاص فى حد ذاته توبة وانابة تقود الى الفردوس وجنة التائبين . ويبدو أن الموت الذى تدخل فى النهايتين كان يعنى السلطة الجبارة الأساسية التى لا مفر منها ، ما دام الفرار ممكنا من المثاليات الأخلاقية والدينية . غير أن الأثر النفسى المتبقى الذى يخلفه فحش البابة هو التعاطف مع المنكرات ؛ ولا عبرة مطلقا لأن تكون النهاية هى الموت ، ما دام الموت هو النهاية الحتمية لكل الناس سواء أكانوا هكذا أم لم يكونوا ، وما دامت التوبة ملجأ مباحا قبيل الموت بدقائق لسحق الذنوب والتخلص منها . ورغم أن تلك البابة تفوح بالجنس وتمثل صورة من الأدب المكشوف المتحل الا أنها احتوت على صور جدية تتمثل فى عرض الهوايات الشائعة التى كان يتعشقها الناس ، وانقرضت من القطر المصرى على مر الأيام وتطور المجتمع ، كهواية مناقرة الديوك ومناطحة الكباش والثيران ، حيث كان الهواة يتنافسون فى اقتناء هـذه الحيوانات المدربة ويبذلون فى سبيل اللعب والمسـابقات عليها الرهون المجـزية .

ان هذه البابات — لا شك — وثائق تاريخية صالحة وشواهد مادية صادقة تصور جانبا اجتماعيا فى عصر من عصورنا الماضية . ولو بقيت لنا أمثالها — على توالى السنين — مما ألفه مخايلونا لكانت لنا فيها ثروة ليست أدبية أو فنية شعبية فحسب ، ولكن باعتبارها سجلات لجغرافية المجتمع النفسية تبين تطوراته ومناهج تفكيره وطرائق عيشـه ومسالك خبراته مما يهم الأبحاث القومية والاجتماعية والتاريخية ونحوها .

* * *

والملاحظ على باباتنا الثلاث التي عرضنا لها أنها لم تكتب كتابة خالصة لوجه التمثيل كنصوص لغوية يترك للاعبها أمر اخراجها وفهم طبيعتها حسب ادراكه ومذهبه المزاجى ، ولكنها سجلت كما لو كانت نسخة لمخرج استكشف موضوع النص وتفهم المواقف وملامح الشخصية ثم دون ملاحظاته الهامشية حتى يسهل على المنفذين الخلق العملى . فابن دانيال يضيف الى حوار الشخصية صفاتها الجسمية وما تتطلبه من ملابس ومظهر خارجى ، بل ويقيد الحركات الثانوية المطلوبة للموقف لتتأكد قوة تعبيره . وأما ما نسميه فى مسرحياتنا المعاصرة « بالميزانسين » فقد أوضحه ابن دانيال وألزم به كل موقف تمثيلى حتى تستقيم له بيئته وروابطه الواقعية التى يؤثر بها : فهو يصف زفة الأمير وصال وصفا بارعا يوحى بطريقة العرض والأداء والأدوات المستعملة فى التنفيذ ، فالأمير « قدامه المغانى والشموع متنصقة ، ومن خلفه البوقات والطبول ، وهو راكب على فرس من أجمل الخيول ، ثم يترجل ويدخل بأدب وناموس ويتبرز للجلا المواشط بالعروس وتجلا عليه بالخلعة والشربوش وتنخرط مستورة الوجه بمنديل مذهب منقوش فاذا كشف عن وجهها الخمار ، نهقت نهيق الحمار .. الخ ويخرج ناتو (السودانى بدبابته وطرطوره وذوائبه ويهز المزاريق ، ويكر مقبلا مدبرا فى الطريق ، ويحلق عينيه ، ويفتح بأصابعه شدقيه .. الخ) واذا كان شمس الدين بن دانيال قد سجل كمخرج اتجاهات الشخصية ودوافعها ومتعلقاتها مع التنفيذ ، فقد حدد أيضا المؤثرات العامة الأخرى المساعدة فى التمثيل ، ففى الموسيقى مثلا ينص على نوع المقام اللحنى الذى يغنى فيه المقطوعات الزجلية أو الشعرية ، ففى افتتاحية « طيف الخيال » طالب الريس بأن يغنى فى (راست) أما فى استهلاله البابة الثانية فقد رأى أن يغنى (عراق) « يا ليلة فاقت الليالى .. الخ » ونص فى

الداخل على استعمال الدف والجنك ونحوهما من الآلات الموسيقية التى كانت معروفة ، كما أشار الى استعمال الطبل والغناء عند ترقيص (ناتو) السودانى لملاءمة ذلك للمقطوعة الزجلية السريعة الايقاع ، وفى مطلع بابة (المتيم) يختار المقام المناسب (اصبهان) ليغنى المخايل فيه « قل لسادات الزمان .. الخ » .

بقيت مسألة ضرورية يتحتم الاشارة اليها ، وهى أن تلك الشخصيات التمثيلية التى ذكرت تستلزم فنا دقيقا لمحاكاتها ومقدرة فائقة لصنعها ورسم ملامحها وتعبيراتها حتى يمكن تحريكها ومخالطتها بأسلوبها وأبعادها التى رسمها الحوار ، ويبدو أن فن صناعة العرائس الظلية وتشكيلها قد كان على درجة كبيرة من الاتقان تشهد له هذه الشخوص التى كانت تشترك فى اللعب من رجال ونساء وحيوانات ونحوها . ونظرة واحدة على المواقف الدانيالية تعطينا فكرة عن مهارة اللاعبين وكيف كانوا يحركون — ظليا — دبا ضخما وقردا خفيفا يرقص وأسدا مغلولا وفيلا يجثم ويحرك (زلومته). بل نجد كلابا وفئرانا وجديانا تمرح وتلعب حركات مدربة مضحكة . ويزداد تقديرنا للاعبين عندما نتصور كيف كانوا ينفذون بهلوانيات المشعوذين ومشيهم على الحبال وحركاتهم الهوائية ، أو مناطحات الثيران والخراف ومناقرات الديوك وزفة العروس وما يصاحبها من جوقة المغنين ، واطلاق البخور أو طريقة الحلقة ووضع الأصابع فى الشدقين .. الخ .

انها لا شك تدل على مهارة وحذق وقوة فى التدريب والتنفيذ . وفى الصورة الآتية شخوص شكلت خاصة لبابات خيال الظل سجلها بول كالا فى (منارة الاسكندرية) :



شخوص من « منارة الاسكندرية »

١ ـ الحاذق ٠

٢ ـ الرخم ٠

٣ ـ سفينة حربية اسلامية ٠

٤ ـ سفينة حربية صليبية ٠

البابات الدانيالية

١ ـ طيف الخيال
٢ ـ عجيب وغريب
٣ ـ المُتَيَّم والضائع اليُتَيِّم

كتاب طيف الخيال للأستاذ الفاضل شمس الدين
محمد بن دانيال الموصلي الكحـال تجاوز الله عنه

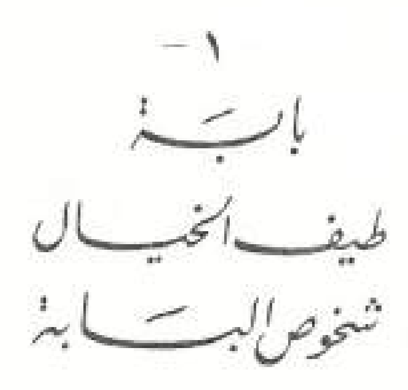
قال في كشف الظنون
« طيف الخيـــال »

لشمس الدين أبي عبد الله محمد بن دانيال الأديب
البارع الموصلي الخزاعي المتوفى سنة ٧٦٠ هـ
مختصر مفيد ذكر أن طيف الخيال
قد مجته الأسماع فصنف
في هذا النمط
انتهى
منــه

هامش : ملكه الفقير اليه سبحانه محمد (؟) بن محمد الشهير بابن (؟) الدمشقي الحنفي وذلك بالشراء الشرعي في اليوم الخامس والعشرين من شهر شعبان سنة ١١٣٨ هـ .

الصفحة الثانية من البابة الأولى

الصفحة الأولى من المخطوط وتمثل مقدمة بابة « طيف الخيال »



١ - بابة طيف الخيال شخوص البابة

الشخوص البشرية :			الشخوص الحيوانية والجمادية :
طيف الخيال	:	صاحب الأمير	فرس
الرسول	:		أدوات حفل زفاف ... الخ
الأمير وصال	:	جندي	
الشيخ التاج بابوج	:	كاتب	
صربعر	:	شاعر	
أم رشيد	:	الخاطبة	
العاقد	:	المأذون	
العروسة	:	خطيبة الأمير وصال	
حبيزى	:	ابن بنت العروسة	
الشيخ عفلق	:	زوج أم رشيد	
بقطيتوس	:	حكيم	
معازيم	:	صبى .... الخ	

الحمد لله رب العالمين ، صلى الله على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى آله وصحبه أجمعين ، صلاة دائمة الى يوم الدين ، الأستاذ الفاضل شمس الدين محمد بن دانيال الموصلى الكحال ، تجاوز الله عنه جوابا عما سأله على ابن مولاهم الخيالى :

كتبت الى أيها الأستاذ البديع ، والماجن الخليع ، لا زال سترك رقيعا ، وحجابك منيعا ، تذكر أن خيال الظل قد مجته الأسماع ونأت عنه لتكراره الطباع ، وسألتنى أن أصنف لك من هذا النمط ، ما يكون بديعا فى أشخاص السقط ، فصدنى الحياء فيما رمته منى ، لترويه عنى ، ولكن رأيت تمنعى من هذا المرام ، يوهمك أنى قاصر الاهتمام ، واهن الفكرة ، عاجز الفطرة ، على غزارة الينبوع ، واجابة الخاطر المطبوع ، فجلت فى ميدان خلاعته ، وأجبت سؤالك لساعتى ، وصنفت لك من بابات المجون ، والأدب العالى لا الدون ، ما اذا رسمت شخوصه ، وبوبت مقصوصه ، وخلوت بالجمع ، وجلوت الستارة بالشمع ، رأيته بديع المثال يفوق بالحقيقة ذاك الخيال ، واستبدى بالنشيد ، وغن فى راست بهذا القصيد :

الريس : خيالنا هـــذا لأهـل الرتب
والفضل والبذل لأهـل الأدب

(المقدمة) : حوى فنون الجـد والهزل فى
أحسن سمط [1] وأتى بالعجب

فانظـره يا من فهمـه ثاقب
ففيه للعـــرفان أدنى سبب

اذ قام فيه ناطق واحـــد
عن كل شخص ناظر واحتجب

---

(١) السمط : الخيط ينتظم الخرز .

ترجمته طيف الخيـــال الذى

حكى هلالا طالعا بالحدب [1]

مذاهب الفضل به جمـــة

فنطقوه ســـادتى بالذهب

(فاذا فرغ الريس من هذا الانشاد ، شرع فيما بنى وشاد فينادى) :

الريس : يا طيف الخيال .. !

طيف الخيال : (فيخرج شخص أحدب ، وينقض كالباز الأشهب) [2] .

(فيسلم سلام القادم ، ويقف مطرقا كالواجم) .

الريس : (فيرد الريس عليه السـلام ، ويتلقاه بهذا المديح قبل الكلام) شعر :

قسما بحسن قوامك النشـــان

يا أوحد الأمـــراء فى الحـــدبان

أنت الحسام زها بيرجق حدبـــة

فاقت على الخطية [3] المـران [4]

يا مشـبه الغصن الرطيب اذا انثنى

من حدبتيه يميس بالرمـــان

يا مخجلا ضـحك الهـلال بقـده

حاشــاك أن تعـزى الى نقصـان

(١) الحدب : ما علا من الأرض والحدبة هى التى فى الظهر .

(٢) الاشهب : تستعمل خطا بمعنى الأبيض انما الشهبة سواد وبياض .

(٣) الخطية : نسبة لمكان باليمامة تقوم به الرماح .

(٤) المران : الرماح .

ما عاب قامتك العذول جهـــالة

الا أجبت مقـــاله ببيـــــان

هل يحـن الجـو كان الا أن يرى

كرة فى حلبـة الميـــــدان

أم هـــل يزين المتن الا ردفـه

حسنا ، فكيف بمن له ردفـــــان

ولنعم أســنمة الجمـال وحملها

ذات الجمـال لملتقى الاظعـــان

لولاك ما اشـتقنا قبـاب المنحنى

من حاجز ، والتــل من عسفان (١)

والعـــود أحدب وهو أبهى مطرب

ولقد سمعت بنغمة العيــــدان

ومدبر الأكسـير يدعى أحـدبا

فى علمـه والقســط بالمـيزان

وكذا سفين البحـر لولا حـدبة

فى ظهـرها لم تقو للطوفـــان

واذا اكتسى الانسان قيل ، تمثـلا

بالمدح ، قامت حـــدبة الانسان

يفديك بالحـــدبان كل مكربج

يمشى الهوينى مشـية السرطان (٢)

---

(١) عسفان : مكان بين مكة والمدينة .

(٢) السرطان : حيوان بحرى .

متجمع الكتفين أقنص قد بـــدا

في هيئة المتخوف الصــــفعان

« فيقـــول » :

طيف الخيال : لا فض الله فاك ، ولا قال من سيف الحسبة قفاك ،

(ثم يرقص على عادة الخيال ، ويغنى بيوت الأزجال)

سلام عــلى السادة الحاضرين

سلام المشوق الكئيب الحزين

* * *

سلام على من حوى ذا المقـام

من الســـادة الأتقيا الكرام

فهم خـــير من خوطبوا بالسلام

وأكرم من صوفحوا باليمين

* * *

ومن قبل رقصى بهذا الخيـــال

ومن قبل أن أبتـــدى بالمقال

أعظم رب العلا ذى الجــلال

اله تعـــالى عـــــلى العالمين

* * *

ومن بعد هـــذا أصلى على

النبى الذى جانا بالهـــدى

نبى كريم هـــــداتا الى

صراط هــدى فى البرايا مبين

* * *

عليه من الله أزكى صـــلاة

وعترته الغر أهـــل العبـــاة

فليس لنا فى الشفاعة ســـواه

شفيع العصـــاة مع المذنبين

وندعو لسلطاننا بالبقـــا

وبالنصر والفتـــح والارتقا

فلولاه ما زال عنا الشـــقا

فذاك المطاع القوى الأمـــين

* * *

وأسأل رب العبـــاد الغفور

يديم لنـــا هؤلاء الحضـــور

ويبقيهم أبدا فى ســـرور

فقولوا معى يا رفاقى آمـــين

* * *

ومن بعـــده ، اليكم أتيت

لأحكى لكم بعض ما قد رأيت

وقد كنت لولا الخلاعة أبيت

على أن عين الخـــلاعة معين

« فيقـــول »

السلام عليكم أيها السادة ، ودمتم فى نعمة وسعادة ، اعلموا أن لكل شخص مثال ، وقد قيل فى الأمثال ، أنه يوجد فى الأسقاط [1] ما لا يوجد فى الأسفاط [2] ، على

---

(١) الاسقاط : ج سقط وهو الولد يسقط قبل تمامه ، وردىء المتاع .

(٢) الاسفاط: ج سفط وهو ضرب من الأشربة وقيل وعاء يحفظ به الطيب.

أن لكل أسلوب طريقه ، وتحت كل خيال حقيقة ؛ وفى الهزل راحة من كلال الجد ، والنحس يظهر السعد ؛ وقد يمل المليح ، ويحب القبيح ..

« وترد بعد ذلك مقطوعة نثرية قصيرة الجمل ، مسجوعة ، فصيحة تتناثر فيها بعض الكلمات العامية التى كانت تتداول وقتذاك ، مع كلمات أخرى فاحشة بذيئة ، وغيرها عريانة متهتكة ، أما المعنى العام الذى تتضمنه فهو أوصاف لخواطر جنسية شاذة وغير شاذة ، ولهفات معربدة لأنواع من الخطايا .. ثم » وفى القهوة سلوة الأحزان ، لولا خفة الميزان ، ومطاوعة الشيطان ، وعصيان السلطان ، وحدة الحدود ، والأخذ من النصارى واليهود ، ومن أجل هذا عدل السودان الى أسكرة الذرة ، واكثار الدخول الى المصرة ، وغلقوا هذا الباب ، وفتحوا أبواب ألوان شتى من المزور والطبطاب ، واستغنوا بالفأر المطجن ، عن الفرخ المسمن ، وشاركوا الخمارين على المرة وقنعوا بالقتيتة عن الخماسية والجرة ، ولا كصفاعنة الحرافيش ، الذين عرفوا سر الحشيش ، لأنهم ذاقوا بها لذة الكسل ، وهربوا من نصب العمل وزعموا أنها تفعل فى معدة المعمود ، فعل القرض فى الجلود ، فاستغنوا بذلك عن العقار ، وعن معاقرة العقار [1] ، فأكلوها فى الأسواق والمشاهد ، وهاموا فى طلب الرقص والمشاهد ، الا أننى

---

(١) العقار : الاولى بفتح العين والقاف بمعنى الارض والضياع والثانية بمعنى الخمر .

من حين توبتى من هذه الخصال ، وتوديعى لأخى وصال ، ورجوعى من الموصل الحدباء الى الديار المصرية ، فى الدولة الظاهرية ، سقى الله عهدها ، وأعذب فى الجنان وردها ، وجدت تلك الرسوم دارسة ومواطن آنسها غير آنسة ، عافية الآثار ، ساقطة الجد بالعثار ، وقد هزم أمر السلطان جيش الشيطان ، فانكفت ألسنة البواطى ، وتابت[1] البغايات والخواطى ، وتأذى الفلاح غاية الأذية ، وصلب نباذ وفى عنقه نباذية [2] ، وأنشد الشاعر فى الحال ، وقال من قال :

لقد كان حد السكر من قبل صلبه
خفيف الأذى اذ كان فى شرعنا جلدا
فلما بدا المصلوب قلت لصاحبى
ألا تب ، فان الحد قد جاوز الحدا

وشاعت الأخبار ، وقوى الانكار ، وانكسر الخمار ، وانطحن المزار [3] وانزوى المسطول فى القرنة [4] الغبراء ، وصارت كل يابسة بين يديه خضراء ، وتقرت فى الأصفاد ، وبات محمص الفؤاد ، فدعانى بعض الأخلاء الى محله ، وأنزلنى بين قومه وأهله ، واعتذر الى عن تقصيره فى اكرامى ، ولاختصاره فى الضيافة اذ لم يأت بمرامى ،

---

(١) البواطى : ج باطية اناء للخمر ضيق أسفله واسع أعلاه (معرب) .
(٢) نباذية : وعاء يبيع فيه النباذ نبيذه .
(٣) المزار : صانع المزر وهو مشروب مسكر من منقوع الذرة .
(٤) القرنة : كل شىء بارز فيقال مثلا قرنة الجبل .

وقال غلب على ظنى أن أبا مرة [١] قد مات ، وعد من جملة الرفات ، قم بنا نبكيه ، ونصف الحالة هذه ونرثيه ، فابتديت ، وقلت بيتا بيت (نشيد) :

مات يا قـــوم شـــيخنا ابليس
وخـلا منـــه ربعـــه المأنوس
وتعالى حـــــدى به اذ توفى
ولعمـــــرى ممـــاته محدوس
وهو لو لم يكن كما قلت ميتـــا
لم يغير لحــــكمه نامـــــوس
أين عينـــاه تنظر الخمـــر اذ
عطل منها الراووق [٢] والقدريس [٣]
والبواطى بهـــا تكسرن والخمـ
ـــار من بعد كسرها محبـوس
وذوو القصف ذاهـــلون وقـــد
كادت على سيلها تسيل النفـوس
كم خليع يقـــول ذا اليـــوم يوم
مثـــل ما قيل قمطرير عبـــوس
وفتى قائل لقـــد هان عنـــدى
بعد هـــذا فى شربها التجريس [٤]

(١) أبو مرة : يقصد ابليس .
(٢) الراووق : يطلق على الباطية .
(٣) القدريس والراووق والباطية والماجور والقادوس : واعية للخمر .
(٤) التجريس : التشهير واصله أن يركب المذنب دابة ووجهه الى ذنبها وفى عنقـــه جرس .

أين عينـــاء تنظـــر المزر قد

أوحش منه الماجور والقـــادوس

والقنـــانى مكسرات كما قـــد

كسرت فى ربا البـــدور الكئوس

وعجين البقـــول قـــد بددوه

وهو بالترب خلطه مبســـوس

وترى زنكلـــون يزعق زيتـــو

ن وناتو تصـــيح يا جامـــوس

أين سكركتى [1] وطاجنـة الفـــا

ر وأين المـــزراق والدبوس [2]

نهبوهن والطراطـــير والطـــا

ر وضاعت خريطتى والفلـــوس [3]

أين عينـــاه والحشائش يحـــر

قن بنـــار تراع منها المجـــوس

قلوعها من البســـاتين اذ ذا

ك صـــغارا خضراء وهى عروس

والحرافيش حـــولها يتباكو

ن دمـــوعا يطفى بهن الوطيس

ذا ينـــادى رفيقـــه يا عتيكن

وهـــذا يصـــيح يا علـــوس

---

(١) السكركة : شراب مسكر يصنع من طحين الذرة والشعير .

(٢) المزراق : الرمح القصير .

(٣) خريطتى : حافظة نقودى .

ارحلوا هـــذه بلاد عفـــاف

وســـعود الخـــلاع فيها نحوس

أين عيناه تنظر القحب والحـــا

نة قد هدمت ذراها الفـــؤوس

وقضيب ونرجس وكهـــار

باكيـــات بوزهـــة وعروس

ذى تنادى حريفهـــا [1] لا وداع

لا عنـــاق لا ... لا لا تبـــوس

انقضى كل ذاك والعهـــد فى

حلقى لم يبق لى بعـــدها ابليس

فينادى قوادهم [2] شـــه علينـــا

نجم ستى قد عكسته النحـــوس

عكس الله نجم ســـتى ففى

ســـابع ضرب رمى ... انكبيس

من لنا منصف لجـــور زمـــان

لا قحاب [3] فيه ولا خندريس [4]

من لنا بعـــد ذاك الشـــيخ خدن

وســـمير ومؤنس وجليـــس

من ترى بعد موته يضحك للمـــ

ـــعشوق اذا بـــدا به تعبيس

(١) الحريف : الذى يعاملها (الزبون) .

(٢) القواد : الذى يقود فى الديانة .

(٣) القحاب : ج قحبة وهى البغى المتكسبة بالفجور .

(٤) الخندريس : الخمر .

فــــأبكيه أرق العـــــين حتى

لشفائي يعيش جالينـــــــوس

وســـأعوى له حيـــاتي وأعوى

من له الكيس بعـــــدها والكيس

« ثم يقـــول »

طيف الخيال : والله قد سطا علينا الزمان وصال ، وفرق بيني وبين أخي وصال ، وما قصدت هذه الديار الا في طلبه ، ولا تغربت عن أوطاني الا بسببه ، فعلك تجمع شملي به ، (ليقول رسيل الخيال) :

رسيل الخيال : يا أمير وصال ، يا كامل الخصال .

(فيخرج جندي بشربوش [1] ، وسباله [2] منفوش ، ويقول) :

الأمير وصال : سلام على من حضر مقامي ، وسمع كلامي ، من عرفني فقد تمتع بأنسي ، ومن جهلني فأنا أعـرفه بنفسي ، أنا أبو الخصال ، المعروف بأمير وصال ، صاحب الدبوس والنامـوس ، والكابوس والسالوس [3] ، أنا ملاكم الحيطان ، أنا محبط الشيطان ، أنا أنهش من ثعبان ، وأحمـل من قبان ، وأنا أنطح من كبش ، وأنتن من وحش ، أنا أشرف من نعاس ، وألوط من أبي نواس ، نشأت بين (..) أنا عيبة عيـوب ، وذنوب وذنوب ،

---

(١) الشربوش : غطاء للرأس مثلث الأضلاع يلبس من غير عمامة .

(٢) السبال : ج سبلة وهو الشارب .

(٣) السالوس : ج سالوسة وهو اللابس الشعر زهدا ليكدى به والكلمة من لغة الساساتين المكدين الشطار الذين اخترعوا لهم لغة خاصة .

أنا قبضة من كف وقاد ، وغمزة من عين قواد ، أنا أصفع من كف خباز ، وأرقص من رجل رزاز ، أنا أبرم من حبل ، وأثقب من نبل ، وآكل من نار وأشرب من رمل أنا أبسط من مبضع ، وأشخر من ضفدع أنا (..) أنا أظهر من كوكب ، وأدور من لولب ، أنا أبلغ من الفم ، وأودى من السم ، (..) أحل العقد ، وان كانت من المسد ، وأسامر ، وأقامر ، فأنا طغاز ، هماز ، همزة ، لمزة ، عياب ، دباب ، معربد ، مهدد ، ناسك ، فاتك ؛ عزه ؛ عره ، (..) فلا تجهلوا مقدارى ، وقد كشفت لكم عن أسرارى (فيقول) :

طيف الخيال : أنت جمال المقامات ، ومن خلف مثلك ما مات (فيقول) :

الأمير وصال : أين تلك الأيام التى كانت مواهب ، وكانت باشراق الأحبة حبايب ، وأين أوقات المعشوق ، والاجتماعات بباب اللوق ، وأين قصفنا فى بستان الخشاب ، وشربنا فى عرصة [1] أم شهاب ، ولقد كنت فى هذه الرحلة كثير الحنين الى تلك الدمن ، وما فات من طيب ذلك الزمن ، وكنت كلما اشتد شوقى وغرامى ، أقول فى السالف من أيامى :

حى مصر وغوطة الخشـــــاب

موطن الجود ومعهدا للتصابى

كان من قبــــل توبتى لى فيه

ما لأهل الجنان يوم الثـواب

[1] عرصة الدار : المكان الخالى من البناء (الدهليز) .

من قصور وقاصرات حسان

وكئووس مملوءة بالشراب

(يأخذ فى تذكر لياليه الجنسية الصاخبة ويصفها بدقة فى كلمات فاحشة كما يتحسر على مغامراته النسوية وحظه الكثير منها أيام شبابه الى أن يقول) :

حبذا فى ليلة الزفاف وقد

بات فؤادى للوعد خلف ارتقاب

اذ تبدت كالبدر بين نجوم

من قيان رفاقها أترابى

... وكانت أيامى أيام الوفا ، واخوانى اخوان الصفا ، وكنت لا أردها سلسبيلا ، وكانت الهموم لا تجد الى قلبى سبيلا (شعر) :

فى منزل حف بالرياض فلا

أعدم نورا به ولا نورا

كان حورا تلهو النفوس به

. . . . . . الخ

وكنت لا أعدم فى الاغتباق والاصطباح [1] ، والغدو والرواح ، ملحة أستعيدها ، أو حرفة أستفيدها ، حتى طمست ملك الأعلام ، وقلت على سبيل المنام ، مثل الأحلام (وينشد) :

رأيت فى النوم أبا مرة

وهو حزين القلب فى مرة

---

(1) الاصطباح : الشرب فى الصباح والاغتباق فى المساء .

وعينه العـــورة مفتوحة
تسيل دمعـــا قطرة فقطرة

يصـيح واويلاه من حسرة
تلك التى ما مثــلها حسرة

وحوله من رهطه عصــبة
فيهم عـــلى قلتهم كثرة

(ثم تمضى الأبيات فى الغزل الماجن الداعر وعددها ثمانية وأربعون بيتا) فالأولى على ذوى الألباب ترك هـذا الباب ، والتوبة ، قبل التوبة ، والاستغفار قبـل نفاذ المقدورات ، والتستر من هذه القاذورات ، فان هـذه الدولة قاهرة ، وآثارها ظاهرة ، (ثم يقول) اطلب لى كاتبى التاج بابوج [1] ، فانه فارقنى عنـد الخروج ، ولى عنـــده تواقيع وودايع ، وحسباثات الأواسى [2] والزرايع .

طيف الخيال : (ينادى — فيخرج على هذا المثال ، ويقبل يد الأمـير وصال) .

الأمير وصال : ايش حالك يا شيخ بابوج ؟

بابوج : كيف حال (..) ، قد أضرتنى البطالة ، وأنا لذلك فى أسوأ حالة ، ولولا جاريتك العروسة ، والراهبـات فى الليبيـة ، وحياي من السيد اليسوع ، أسلمت وكنت قريب الرجوع ، ولا أموت بالجوع (فيقول) :

---

(١) البابوج (فارسية) : غطاء للرجل (قبقاب أو صندل) .

(٢) الأواسى : ج وسية والزرايع بمعنى مزارع .

الأمير وصال : ان أسلمت البستان خلعة سنية ، واستخدمتك عاملا بالوصية ، هات فلى ما فعل التقليد ، والشبكة والتقليد ، فالجماعة متطلعون الى ما فيها ، وسماع شعرها وقوافيها .

بابوج : (الكاتب ينادى) يا سركيس ، هات الحرمدان والكيس . (فيخرج الغلام ويضعها بين يديه ، بعد السلام عليه) فيقول :

طيف الخيال : بحياة الأمير وصال أقرأ من التقليد ، ولو خمسة أوصال .

الأمير وصال : (فيقف بالمنشور ، ويبدأ بقراءته وهو منشور ويقول) :

الحمد لله الواحد القهار ، العزيز الغفار ، الذى يجزى بالاحسان احسانا ، وبالسيئات عفوا وغفرانا ، أحمده حمد من اوتضع فاتضع ، وأشكره شكر من رزق كيسا فانطبع ، وصلى الله على سيدنا محمد شفيع المذنبين ، وعلى آله وصحبه أجمعين ، وبعد ، فان أول من يستندب لاستجلاب الفرح ، ويستحضر لاستماع النوادر والملح ، من يقوم فى دفع الهموم ، مقام ابنة الكروم ، ولما كان الأمير الأوحد عين الدين ، فخر البله والجانين ، وصال الأحبة ، أطال الله قفاه ، وبارك فى خصاه ، وأعطاه من الصفع أوفره وأوفاه ، ممن يتحل بطلعة المجالس ، ويحن الى صفع قذالة كل قاعد وجالس ، كان جديرا بأن تمد اليه الأكف والسواعد ويكون كالبحر الذى ساحله المصادر والموارد ، فوضنا اليه أمور القبور ، وجعلناه أميرا على مساخرة الجمهور ، وأضفنا اليه من الولايات ، ما يأتى ذكره من خرائب هذه الجهات ، وهى ولاية مصر

القديمة والسنباب ، مع ما دثر من الجدران والخراب ، وسد عماير الأهرام ، وما يجاورها من التلال والآجام (..) ويستخرج أموال أوقاف المواجيز ، وحفظنا يتكسر من خزف العواجيز ، وسد المدر ، وصباغ النارنج واللفت والجزر ، فليباشرها ويستخدم نسيه ، ولا يدع من البدع المضحكة بابا مقفلا ، ولا عملا من أعمال المساخرة معطلا ، ولا ولا ولا ، ولينظر فى باب الممازحة والملاعبة ، والممازجة والمداعبة (..) ولا يعد الصفقة المقبقبة بالمصقلبة ، ولا الثابتة بالمنقلبة ، ولا يصفح عن التصفيح ، ولا يرضى من التشريح بالريح ، ولا يلفظ فى ذلك الا بما يصوغ ، ولا يعطى اللحمية الا من النغنوغ ، وعليه بالسياط ، لمن خرج عن رسم من رسوم الضراط (..) .

(ويمضى التقليد بتوصيات تعبر عن جنس شاذ منحط فى حلوسنه) والسلام (فيقول) :

طيف الخيال : يا شيخ بابوج بعد التقليد ، فأين نسخة القصيد ، والجماعة متطلعون الى ما فيها ، ومنتظرين سماع شعرها وقوافيها ، التى أتى فيها صربعر [(١)] بدائع الشعر ، وان كان عرض فيها ببعض التعريض ، وجاوز حد التفويض ، (فيقول) :

التاج بابوج : وحق رأس مولانا ما لها غيبة ، وها هى محفوظة فى (..) (فيخرج القصيد ، ويستبدى بالنشيد ويقول) :

ان البـــلاد التى أصبحت واليها
أضحت ولا جنة المأوى ضـواحيها

(١) صربعر : شاعر سمى هكذا لشدة بخله .

وغمرت منك بالعدل العميم الى آن

طـــاب حاضرها سكنى وباديهـا

من بعدما أصبحت طير الخراب بها

على أســافلها تبكى أعاليهــــا

(وهكذا مضت القصيدة ســتة وعشرين بيتا مشحونة هلوسات حتى ختمها بقوله) :

فأنت كالبان أعطـــافا مرنحة

لمن تشبه أنا أرضى تشــبيها

فانها كالتى أنشـــدتها طربا

صـــدورها علمت منها قوافيها

(فاذا أتى على آخرها ، يضحك طيف الخيال ، فيستريب الأمير وصال فيقول له) :

الأمير وصال : أى شىء لاح لك من التعريض ، فى هــذا القــريض ؟ (فيقول) :

طيف الخيال : صربعر قل ثوابه ، فساء خطابه (فيقول) :

الأمير وصال : هذا ظاهر الحال ، ولأعملن على انقلاب دسته ، ولأكسرن يده وأدسها فى استه ، اطلبوا المقدم شعشاعه ، وليعجل بحضوره الساعة الساعة ،

(فيخرج المقدم ومعه صربعر الشاعر ، وهو يرفل ارفال الأباعر ، فينظر اليه الأمير وصال نظرة الحنق ، وقد كاد من غيظه يختنق ، فيرتجل صربعر معتذرا ، وينشد مبتدرا) :

صربعر : أتوعدنى الهوان فليت شعرى

أهــذا منك جائزة لشعرى ؟

فماذا للهجـــاء تركت مدحى

يهان به أخـــــو نظم ونثر

فان يك ذا الوعيد يأخذ روحى

كما أوعدتنى يا طول عمـرى

وخوفنيك أقواما وقالــــوا

ستلقى من وصــال كل ضر

(الأبيات الثلاثة عشرة التى قيلت توضح الخرافه هـو الآخر ثم تلى ذلك مقطوعات نثرية وشعرية يقص فيها ضربعر على الأمير وصـــال قصصا فى العشق المحــرم والأحاديث الخرافية الملوثة بالبراز والبول) .

(وبعد أن ينتهى يمدحه الأمير وصـــال على بلاغته ثم (فيقبل ضربعر الأرض ثم قدميه ، وينصرف بعد السلام عليه . فيقول) :

الأمير وصال : أخى طيف الخيال ، قد عزمت على ترك مسلك الخلاعة ، والتوبة لله المخلصة والعمل بالسنة والجماعة ، فقد دنا الرحيـــل ، وما بقى الا القليـــل ، وأنا استغفر الله من القنوط ، ومن العمل بعمل قوم لوط ، وقد عزمت على الزواج ، والنسل والاستنتاج ، فاطلب لى أم رشـيد الخاطبة ، وان كانت كالتى تخرج بالليل حاطبة ، لأنهـا تعرف كل حرة وعاهرة ، وكل مليحة بمصر والقاهرة ، ولأنهن يخرجن من الحمامات ، متنكرات فى ملاحف الخدامات ، وتعيرهن الثياب والحلى بلا أجرة (..) أقود من مقـــود ، وأجمع من مسرد ، أقود من الأوز للقرط

بالفسطاط وأجمع من الرأسين من مسمار مقراض الخياط ، وهى مع هذا تتلطف بقلوب العشاق (..) لا تخلف فى وعد ، ولا تماكس فى نقد ، .. (فينادى) :

طيف الخيال : يا أم رشيد ، يا ست العبيد

(فتخرج العجوز وتقول) :

أم رشيد : مسيتم بالسعادة ، ولا زلتم فى نعمة وسيادة ، وفى خير والخير عادة ، يا أولادى ولا بليتم بالكبر ، وثقل الجسم والسمع والبصر ، من هذا الذى طلبنى فى الليل الدامس ، والدروب مغلقة والطرف ناعس ، وأزعجنى من رقدتى والنجوم راكدة ، وكل صبية مع عشيقها راقدة ، (فيقول لها طيف الخيال) :

طيف الخيال : طلبك الأمير وصال (فتقول) :

أم رشيد : ونعم من الأمير وصال ، الذى ربى فى النعيم وفى الدلال ، رحم الله أباه ، ورحم أمه ومن رباه (فيقول) :

الأمير وصال : يا خالتى أم رشيد كيف نعم الله عليك ، ولقد كنت قسما بالله مشتاقا اليك ، وما طلبتك الا لتزوجينى ، والى غيرك فلا تحوجينى ، وأريد هذه العروس تكون درية اللون ، حسنة الكون ، ملفوفة البدن ، لا رقيقة ولا مفرطة السمن أسيلة الخد ، قائمة النهد ،

بيضاء مصقولة الخدين ناعمة

كأنهـا لؤلؤ فى الخدر مكنون

حسن جرى قلم البارى فأبدعه

خطا تحار لمـــرآه الدواوين

وقدها آلف حسـنا ومبسمها

ميم وحاجبها فى شـكله نون

وصـدغها عطفه واو ومقلتها

صاد وطرتها من شعرها سـين

راشت لواحظها نبلا فحاجبها

قوس على أنه بالمـوت مقرون

فالخد والصدغ اذ يبدو ومبسمها

ورد وآس وريحـان ونسرين

والغصن يعهد فى البستان مغرسه

وهـذه غصن فيه بسـاتين

ام رشيد : يا ولدى عندى صبية ، كأنها الشمس المضية ، الا أنهـا نفرت من زوجهـا الأول من ألم الافتضاض ، وداوتها القوابل بدواء مضـاض ، وكانت بسـلامتها قد ألفت السحاق ، وتعودت به من دار معلمتها أم اسحق ، والعهد هي معذورة اذ نفرت من البعل ، وألقت النعل على النعل (وتظل هكذا تصف أم رشيد العجوز محاسن العروس وما امتحنت به مع زوجها الأول ، ثم لا تنسى أن تذكر ما امتحنت به هي نفسها فى صدر شبابها) .

الأمير وصال : مثلك من لا يرى على بردى .

ام رشيد : أي والله يا ولدى ، واذا وقـع التراضى ، فلا من الولى والقاضى ، وان شئت بلا قاضى (وتضحك على العادة ، معرضة بالقيادة) .

الأمير وصال : قد عزمت متوكلا ، فبارك الله كما باركت فى لا ولا ، وهذا

اليوم اتصاله محمود ، فاحضري العاقد والشهود .

(فيحضر الولى والشاهد)

العاقد : الحمد لله ستار العيوب ، وعالم الغيوب ، والمؤلف بين القلوب ، وأشهد أن لا اله الا الله غافر الذنوب ، وأشهد أن محمدا عبده ورسوله الصادق المصطفى المحبوب ، صلى الله عليه وعلى آله وصحبه صلاة دائمة الوجوب ، هادى الأمة ، وكاشف الغمة ، الذى سن النكاح ، ودعا الى الفلاح ، وبعد : فان التناكح والوصل ، سن لوجود الذكر ببقاء النسل ، وهو العاصم من الأوزار ، والدخول الى النار نتاجه الأولاد ، والسادة الأنجاد ، يعمرون الديار ، وينصرون بالاكثار ، ويدرك بهم الثار ، ويقال بهم العثار ، والزوجة المباركة هى الحافظة للعيال ، الجامعة للمال ، والمعدة لحسن المآل ، والمولدة للطعام ، والممهدة للمنام ، وهى مشتكى الحزن ، ومستودعة السر والعلن ، والمساعدة على الأغراض ، والمعللة فى الأمراض ، الخليلة الصاحبة ، النائحة النادبة ، المسامرة الضجيعة ، المطية المطيعة ، وهذا الأمير وصال ، مشكور الخصال ، قد عزم على الاتصال ، بالست المصونة ، والدرة المكنونة ، ضبة بنت مفتاح ، على ما أصدقها فى هذا النكاح ، وهى مائة معجلة ، وأربعة وأربعون مؤجلة ، قل : قبلت هذا النكاح ، بهذا الصداق ، عصمك الله من الفراق والطلاق

(فيقول) :

الأمير وصال : قبلت ، ولبئس ما عملت ، لابد من تدبير الحال ، وتجهيز

المال ، على أنى الليلة أعوز من زنبور ، وأفلس من طنبور
(وينشد) :

أمسيت أفقر من يروح ويغتـــدى
ما فى يـــدى من فاقتى الا يـــدى

فى منزل لم يبق غـــيرى قاعـــدا
فاذا رقدت رقدت غير ممــــدد

لم يبق فيه سوى رسوم حصـــيرة
ومخدة كانت لأم المهتـــــدى

ملقى عــلى طراحة فى حشـــوها
قمل شبيه السمسم المتبــــدد

والبق أمثـــال الصراصر خلقـــة
من متهم فى حشـــوها أو منجد

يجعلن جســـمى وارما فتخـــاله
من قرصهن به ندوب المجـــلد

وترى براغيثـــا بجســـمى علقت
مثل المحاجم فى المساء وفى الغـــد

وترى البعوض يطير وهـــو بريشه
فاذا تمكن فوق عرق يفصـــد

والفأر يركض كالخيـــول تسابقت
من كل جرداء الأديم وأجـــرد

يأكلن من خشب السقوف شبيهة
فارات نجار حددن بمـــبرد

وترى الخنافس كالزنوج تصففت
من كل سوداء الأهاب وأسود
دهم اذا طردت أرتك لجاجة
فى طردها والويل ان لم تطرد
ولربما اقترنت بصفر عقارب
قتالة مثل الحسام الركد
وتقيم لى عند المساء زبانها
فأراه وهو كأصبع المتشهد
هذا وكم من ناشر طاوى الحشا
يبدو شبيه القاتل المتزرد (١)
وكذلك الجرذون صوت مثله
فى مسمعى شبه الزناد المصلد
وكأن نسج العنكبوت وبيته
شعرية من فوق مقلة أرمد
وكأنما الزنبور آلبس خلعة
موشية أعلامها بالعسجد
مترنم بين الذباب مغرد
لا كان من مترنم ومغرد
واذا رأى الخفاش ضوء ذبالة
عندى أضر بضوئها المتوقد
حشرات بيت لو تلقت عسكرا
ولى على الأعقاب غير مردد

(١) المتزرد : اللابس الزرد وهو الدرع والناشر نوع من الثعابين .

هـــــذا ولى ثوب تراه مرقعـــا
من كل لون مثل ريش الهـــدهد

لولا الشـــــقاوة ما ولدت فليتنى
اذ كان حظى هكـــذا لم أولـــد

ولكيف أرضى بالحيـــاة وهمتى
تسـمو وحظى فى الحضيض الأوهد

(فيقـــول) :

طيف الخيال : يا أمير وصال ، عهدتك ذا مال ، وجمـال وخيل وبغال

(فيقول) :

الأمير وصال : مال المال ، وحال الحال ، وذهب الذهب ، وسلب السلب ، وفضت الفضة ، وقعدت النهضة ، وفرغت الكاس ، بطون الأكياس ، وبعت العقار ، برشف العقار ، وأما فرسى فقد افترسته يد الاسقام، وأخلقت جدته مرور الليالى والأيام ، حتى بكيته بكاء عروة بن خزام ، لأنه انتثر ذنبه ، وانتشر عصبه ، فكاد يسقط من ضعف قواه ، عن حمل المقود والمخلاه ، وأصبح السايس لا يقيمه من الذيل الا كما يقوم المصاب ، ولا يعرف مكانه الا بأنينه لكثرة الآلام والأوصاب ، ان حزمه حزم طن قصب ، وان جسمه لم يجد سوى رأس وذنب ، وان مشى ارتهش ، أو ارتهض من المشش ، وما برح تجرى دموعه ، وتحنى عـلى الآلام ضلوعه ، حتى عميت عيناه ، واصطكت ركبتاه ، فنظر المملوك اليه متأملا ، وأنشد متمثلا :

قد كمـــل الله برذونى لمنقصـــة

وشـــانه بعـــدما أبلاه بالعـــرج

أســير مثل أســير وهو يعرج بى

كأنه ماشـــيا ينحـــط من درج

فان رمانى عـــلى ما فيه من عــــرج

فما عليه اذا ما مت من حـــرج

ولما مات بهذا السبب ، وصح قران الرأس بالذنب ، وعد من رميم الخيل والبغال ، ورجع المملوك الى بيته بالمخلاة والبغال ، برز مرسوم المقر الصاحبى الفخرى ، ضاعف الله فخره ، وأطلع بالسعادة فجره ، أن أعوض عنه ، مما هو خير منه ، فقلت أشكره ، وأذكره (وينشد) :

أيا وزيرا أعيـــذ منصـــبه

من الأعين بآية الحـــرس

من اذا ما الزمـــان حاربنى

أصبح درعى المنيـــع أو ترسى

والماجد الفخر ذو الفخار فانه

حلى بالفخر مجـــده وكسى

والحسن المحســن الذى كان

لـــولاه لى الزمـــان يسى

اصـــغ لشـــأنى فانه عجب

وان يكن ما أقـــول من بؤس

دع ما حكوه عن وقعة الجمل

وخذ شرح وقعة الفـــرس

برذون ســـوء والناس تعرفه

ذا عـــرج بل أصم ذا خرس

يرقس من كثرة الذبــاب الى

أن يخاله معشر من الشمس [1]

وربمـــا أوحلتـــه بولته فان يبـــل فى التراب ينغرس

وان يـــــه الغـــــلام يحتك

بالحيطـــان حتى كأن لم يسس

وهـــــو اذا ما علقتـــــه كسر

السرج لفرط التمريغ فى الحلس

يخاف من رؤية الذبــاب فما

يأكل قضما الا مـــــع الغلس

اذا رآه كلب عوى قرما [2]

وثبا عليه فى زى مفـــــترس

يحسبه جيفـــــة وحسبى من

ركـــــوبه أننى عـــلى نجس

حـــاز جميـــع الأمراض قاطبة

ولم يفته منه ســـوى الضرس

فانعم بتعويضـــــه عـــلى فلى

وعـــــد مولاى ما أظن نسى

... ...

فاننى ذلك الملجى يشـــكرك

ولكننى أخــــــو فلس

(١) شمس الفرس : لايمكن أحدا من ظهره فهو شموس ٠

(٢) القرم : شدة الشهوة للحم ٠

(قال فلما وصلت قصتى ورآها ، وقعها ورآها ، حبانى بطِرْف [١] ، يسبق الطرف ، حسن الوصف ، كامل الظرف ، يكاد أن يفوت مطامح بصره والا يوقف لاحقيه على أثره ، فأذهلنى بحسنه واحسان هديه ، وأنشأت أقول فيه :

هل فى الكرام لنيل كل طلاب
غير الوزير الصاحب الوهاب
فخر يفاخر بالجياد لدى الوغى
للجود وهى كريمة الأنساب

(ثم يصف الفرس)

ويكاد يسبق ظله ويسيل من
حقوية [٢] من زهو ومن اعجاب
قمر حوافره تريك أهلة
وتخاله فى البيد لمع سراب

(كما يقارنه بالخيول الكريمة المشهورة عند العرب كاليحموم والورهاء والشقراء والغبراء .. ثم يقول) :

طيف الخيال : يا أمير وصال تالله لقد أعربت ، فأغربت ، وعبرت ، فاستعبرت ، فما هذه الأفراس ، ولمن كانت من الناس ؟

(فيقول) :

الأمير وصال : أما الأعرج فانه فرس لبنى هلال ، ذكره ابن دريد .. والورد فرس عامر بن الطفيل ، والأعرابى فرس عباد

---

(١) أى حصان .
(٢) الحقو : الخصر .

ابن زياد ، والنعامة لعنترة ، .. واذا أردت تحرير هـذا النسب ، فطالع كتـاب أبى بكر بن دريد فى أفراس العرب ..

(وبعد أن يقص قصة شاب خـانه على حسب مفهومه اللوطى للخيانة يقول) :

فعليك الحلال يا سيدى طيف الخيال ، الا ما اتخذتنى بعدك ، وأقرضتنى شيئا من عندك .

(فيضرط له طيف الخيال (ويقول) :

طيف الخيال : الله لى ثلاثة أيام ، لم أستطعم بطعام ، (فيقول طيف الخيال للأمير وصال) ما فعل ريشك ورياشك ، وأين أثاثك وقماشك ، فيتنفس الصعداء ، ويبتدىء منشدا :

لم يبق عنـدى ما يبـاع ويشترى
الا حصـيرا قد تساوى بالثرى

نطع يريق دمى عليـه بقـه
حتى تراه وهو أسود أحمـرا

فى منزل كالقبر كم قد شـاهدت
فيه نكـيرا مقلتـاى ومنكرا

لو لم يكن قبرا لما أمسيت نسـيا فيه حتى اننى لم أذكرا

والقـبر أهنـأ مسكنا اذ لم يكن
مـع ضيق سـكناه أطالب بالكرا

لا فرق بين ذوى القبور وبين من
لا رزق يرزقه سـوى العيش الخرا

أف لعمــــــر صـــــار فى ريعانه

مثلى يود بأن يموت ويقـــــبرا

ولرب قائلة أمـــــا من حيـــلة

تمسى وقد أصبحت يوما موســـرا

شرف الهـــلال كما له فى ســيره

والماء أعذب ما يكون اذا جـــرى

ان المداين وهى أوســـــع بقعة

ضاقت على فكيف أرحل للقـــرى

ولقد سألت عن الكرام فلم أجـــد

فى النـــاس عن تلك المكارم مخبرا

حتى كأن حديث كل أخى نـــدا

عن كل من يروى حديثـــا مفترى

ان كان حقـــا ما يقـــال فانهم

كانوا وقد رجع الزمان القهقـــرا

لم يبق عنـــــدهم حديث طيب

للطـــارقين ولا منـــاخ فى الذرى

ومن البليـــة أن رزقى بينهـــم

نزر وربما غــــــدا متعـــذرا

فلئن ذممت ذممت من لا يرعـــوى

ولئن شكرت شكرت من لم يشكرا

فلاصـــبرن عـــلى الزمان واننى

لأخو الشقاء صبرت أم لم أصـبرا

الأمير وصال : حاشاك من هذا الكلام ، وحفظ الله كل من حوى هـذا

المقام ، من هؤلاء السادة الكرام ، الا انني ما أقدمت على زواجي ، الا بعد ضرورتي واحتياجي ، وهربا من القحاب ، ووثوقا بكرم الأصحاب ، فاسمع شرح حالي ، واعجب لارتجالي ، (وينشد) :

قد تجاسرت وكتبت كتـابى

طمعا فى مكارم الأصـحاب

واستخرت الاله فى طلب الحـ

ـل رجاء به جزيل الثـواب

(فى قصيدة تتكون من خمسة وسبعين بيتا يعرض الأمير الأنواع البهيمية العجيبة التى مارسها مع الكلاب والجمال والأطفال وكل دواب الأرض ما عدا العقرب والزنبور .. كما يأخذ فى تعديد أنواع القمار التى لعبها وكانت شائعة دهرئذ ، وكما هي عادته يتصارح بأمور الجنس وأوضاعه ، مصارحة صارخة ، وقد مكنه طول القصيدة من تفصيل الموضـوع وتسجيل دقائقه ومخبآته .. ثم يختم أبياته بتوبته وعزمه على الزواج ويقول) :

فلها فى بدايـع الرقم مـا

يفضـل عندى بدايع الآداب

ان تعافيت فهى ذات ابتسـام

أو تشكيت فهى ذات انتحاب

فرعى الله من رأى ضعف حالى

وحبانى مسـاعدا فى طلابى

وحمـــانى من ارتكاب المعاصى

وكفانى عـذاب يوم الحساب

ولقد لا تبارى لى شـــــيئا

يستحق الزكاة غـــير نصابى

(فيقـــول) :

طيف الخيال : ها أنا قد مددت اليكم يدى ، وعرفتم مقصدى .

(فتخرج أم رشيد القوادة ، وتقول) :

أم رشيد :مسيتم بالسعادة ، يا ولدى قد وقع الفاس فى الراس ، فاعمل عمل الناس ، أما أنا فقد درت المؤذنات ، وصرت فى الشوارع مثل « الصانعة يا بنات » وأطلقت من القامة ليلة الجمعة ، فاكترى للجلا ولو عشرين شـمعة ، وقد اكتريت زهر البستان ، والمغنية الورد الطرى الريان ، والماشطة أم شهاب الدمشقية ، والجـلا فى قاعة المهتار بالبرقية ، فاحمل فى كمك للنقوط من الدراهم والأنصاف ، والا صفعونا بالدلاكش [1] والأخفاف ، (فيدخل ويخرج فى زفة ، وقدامه المغانى والشمع متنصفة ، ومن خلفه البوقات والطبول ، وهـو راكب على فرس من أحسن الخيول ، ثم يترجل بأدب وناموس ، وتبرز للجـلا والمواشط بالعروس ، وتجلى عليه بالخلعة والشربوش ، وتخطر مسـتورة الوجه بمنديل مذهب منقوش ، فاذا كشف عن وجهها الخمار ، شهقت شهيق الحمار ، واذا هى ، من أكبر الدواهى ، بأنف كالجبل ، ومشافر كمشافر

---

(١) الدلاكش : نوع أغطية الرجل .

الجمل ، ولون كلون الجعل ، وأجفان مكحولة بالعمش ،
وخدود مضرجة بالنمش ، وأسنان كأسنان التمساح ،
ونهكة تفوح من المستراح [1] ، ويد كيد الجرذون ،
وساق كساق البرذون ، فعينها لذلك عين ، والزين شين :

لهـا البهـار خدود والشـقا
ئق ألحاظ ومبسمها فى خضرة الآس
تظل تزأرنا باسـطة ذراعهـا
وهو يحكى ضـلع زنـاس

(وعندما يراها الأمير وصال ، يخر من الاختلال ، وتقول
العروس بعد شخير ، ونخير) :

العروس : أرجفتنى وأفزعت ابنى الصغير ، يا أم رشيد ما لو (أى
ماله) ، قد وقفت أعمالو (أعماله) (فتقول) :

أم رشيد : يا بنتى كأنه سكران ، وبات البارحة سهران .

(فيخرج لهـا ابن بنت يتعوذ من الشيطان ، ويهج من
مجاورته المقيم فى الأوطان ، وينشد) :

الصبى حبيزى : له صورة يستحسن القرد عنـدها
على أن وجه القـرد أحسن منظرا
اذا ما ابتـدانى بالحديث حسبته
تسوك من فرط النتـونة ب ...را

(فيهتز ويضـطرب ، ويستلقى وينجذب ، ويقـول)
يا داداتى (ثم يشم مخاشيم الأمير وصال ، ويخلط الضراط
بالسعال ، ويقول) سرجينى ، ومشطينى ، ورروحى عنى ،

(1) المستراح : المرحاض .

حتى أرقص وأغنى (ويبتدىء ويقول) :

(قطعة زجليـة عاميتها غريبة الآن ، عـلى لسان الابن حبيزى ، وهى مفضوحة داعرة تمت الى أحط التعبيرات الاباحية ..) .

(فيثب اليه الأمير وصال ، وثبة الأسد اذا غضب وصال ، ويهشـمه بالدبوس ، ويضرب المواشـط والعروس ، فيتفرقون ، وهم خايفون ، فيخرج طيف الخيال ، فيقول له الأمير وصال) :

الأمير وصال : رأيت ما اعتمدته أم رشيد القوادة ؟ ولكن الخير عادة ، فاحضروها وزوجها الشيخ عفلق ، فلابد من ضربها وضربه ولو أتى عليها أشنق (فيقول) :

طيف الخيال : أرجع الى الله من قريب ، فانه رجل غريب (فيقول) :

الأمير وصال : لابد منهما وحق راسى ، ومداسى .

(فيخرج اليه شخص قد ذهب منه الأطيبان [1] ، وظهر عليه الهرم وبان ، لكنه قد خضب شيبه ، وستر بالحناء عيبه ، فيضرط شاغلا ويترنم قائلا) :

لى الله من شـــيخ جفانى أحبتى
وقد نظرت من لحيتى قبـح حليتى

أحمل شيبى صبغة بعـــد صبغة
وصبغة رب العـرش أحسن صبغة

واذ شـاب رأسى شـــاب عيشى
فشايب رمى فى فؤادى منيتى ومنيتى

(١) الأطيبان : المال والشباب .

وحاولت أن تخفى مشيبى فما اختفى

ويكفيك أنى كاذب جـوف لحيتى

وما شبت حتى شاب قلبى من الأسى

ونفـــرت البيض الأوانس لمتى

فأجرى بياض الشيب دمعى صـبابة

وقد يؤلم الغـــير البياض بدمعتى

فواعجبا منه بياضـــا تسودت به

عند بيض الغيــــد أثواب صبوتى

ولى صاحب طلق المحيـــا وصبغه

صنيع الحميا نحـــوه النفس حنت

وأرانى غرابا فى الكهـــولة أبقع

على رأســه ينعـــاه فى كل صبحة

وقد لاح مرسوما من الشيب عندما

تعرى شـــبابا كان أجمــــل حلة

(يقص الشيخ عفلق عن أيام لهوه وغرامياته النجسة ، ثم يتكلم عن عشقه النسوى ..)

(فاذا أتم الشيخ عفلق هـذا الانشاد ، وأتى على آخر الايراد ، قال) :

الأمير وصال :لابد من ضربك بالسياط ، ومن اشتهار العجوز السوء بمدينة الفسطاط ، ليتعظ بها ابليس ، وتتوب كل عجوز من النصب على الرجال والتدليس .

(فيقـــول) :

طيف الخيال :ما هذا من أهل الملام ، ولا لجرح بميت ايلام ، فانه شيخ

كبير ، وأعور نصف ضرير ، وقد بلغ به التغفل والنسيان ، الى غاية صار بها حمارا فى صورة انسان ، لأنه شرب من درديس العجوز ، مائة سطل وعشرين كوز ، بالعقد المكتوب ، الذى تشق عليه القلوب لا الجيوب ، وهو يشهد الواضعين خطوطهم فيه وهم السادة العقلاء ، والقادة الفضلاء ، ذوى العقول الصحاح ، والألسنة الفصاح ، أدام الله لهم التوفيق ، ولا عد لهم عن الطريق ، يشهدون أن الشيخ الأجم يقطين الدولة ، فاشوش الحلة ، أبا الدغلق ، عنز الدين عنفلق (..) ممن فاته الافتهام فهام ، وأعياه الاقتحام فحام .. لو لحظ شمس النهار مشرقة لأذنت بالأفول ، أو لمس حب الفهم لأكسبه خاصية القول ، قد درس كتاب تأخير المعرفة ، وفصول الفضول ، وتفقه فيهما حتى ساوى بين المجهول والمعقول ، وقرأ النحو ولكن بالسين ، ولم يفته الكتاب العزيز سوى النصف والربع ومن سورة الناس الى ياسين ، وأتقن الأدب اتقانا وافيا ، وبحث بلسانه فى الطبيعة بحثا شافيا ، حتى علم أن الياقوت من الجزع ، وأن القرملم من الطلع ، وأن الخل من النارنج ، والقطايف من الاسفنج ، وأن الشمع من الشحم ، وأن الزفت من الفحم ، وأن الحرير من الأرجوان ، وأن السمسم من الباذنجان وأن الحمل فى القطف ثابت ، وأن فى بطن التين خردل ثابت ، وهو أول ناقل ، نقل عن عى باقل ، وهو أجهل من قويس ، وأشأم من طويس ، فله من الحمار أذنه ، ومن التيس ذقنه ، ومن

الثور قرنه ، ومن الجمل دهنه (شعر مفرد) :

يعى غير ما قلنا ويكتب غـــير ما

وعى وهو يقرا غير ما هو يكتب

فما يفرق بين القصب والخشب ، ولا الفضة من الذهب ، ولا النار الا باحراقها ولا البلحة الا بمذاقها ، خطأه بغير مرام ، وصوابه رمية من غير رام (..) طالما تشمس بالقمر ، وتغشى بالسحر ، وفتح حجره لسقط الكواكب ، وعلم قياس زيادة النيل من ظهور المراكب ، وربما مضغ مع الخبز قطعة من لسانه ، وأذن فى المسجد وغدا ليسمع آذانه ، وحلم وهو قايم ، ومشى وهو نايم (شعر مفرد) :

يضـحك ابليس اذا ما بـــدا

لأنه عـــار عـــلى آدم

فلذلك انتصر له صربعر ، وقال على لسانه من سيل شكواه ما أنا ذاكر ، (وينشد) :

قل لوالى الفســوق والأدبـــار

عضـــد البله عمـــدة الفجار

والذى قد غـــدا سفينة جهـــل

وله من قرونه كالصـــوارى

أنا أشـــكو من زوجة صـيرتنى

غائبا بين ســائر الحضـــار

غيبتنى عنى بمـــــا أطعمتنى

فأنا الدهـــر مفكر فى انتظار

غبت حتى لو أنهم صفعونى

قلت كفوا بالله عن صفع جارى

فنهارى من البلاد ليل

فى التساوى والليل مثل النهار

دار رأسى عن باب دارى فبالله

أخبرونى يا سادتى أين دارى

ملكتنى عيارة [1] وعيارا [2]

يوم زادت بالدرديس عيارى

أين مخ الجمال من طبع مخى

فى التساوى وأين مخ الحمارى

غفر الله لى بما رحت للبحر

من البرد أصطلى بالنار

وتجردت للسباحة فى الآل

لقلنى به الزلال الجارى

أنا أنسى أنى نسيت فلا تخش سميرى اذاعة الأسرار

أنا أختار لو قعدت من الجهل ولكنى أمشى بغير اختيار

ولكم قد رأيت فى الزير شيخا

وهو جاث فى الماء كالعيار

شيخ سوء كالثلج ذقنا ولكن

وجهه فى سواده كالقار

أشبه الناس بى وقد يشبه التيس أخاه فى عرصة الجزار

(١) الرجل العيار : المرح النشيط .

(٢) عيار : من عاير الميزان والقيمة .

صاح مثلى اذ صحت منه عنـــادا
باتنهار يا صـــاح مثل انتهـــار
فاعترانى رعب وناديت ما كنت أظن اللصوص فى الأزيار
لم يقظنى منه سوى انه عبس مثلى وافتر مثل افترارى
أين قوسى وأين درعى الحقيـــنى
أم عمرو بصارمى البتـــــار
ان أمت كنت فى الغزاة شـــهيدا
أو أعش كنت أشطر الشـــطار
ثم أثخنت ذلك الزيـــر ضربـــا
بحسامى حتى هـــوى لانكسار
وجـــرى المـــاء فاختشيت والا
كنت أقفو الآثار فى الأديـــار
ولكم قد عصبت رجـــلى لرؤيا
أوطأتنى ســـما عـــلى مسمار
ولكم رمت قلـــع ضرس ضروب
عنـــدما ضر غاية الاضـــرار
فاذا بى قلعت بعـــد عنـــائى
واجتهـــادى القوى من أزرارى
ورحى حزتهـــا لطحن فمازلـــ
ـــت ضلالا أدور حـــول المدار
وأنادى وقد ســـئمت من الر
كض الى أين منتهى مضـــمارى

وأنا مثـــل الخـــروف قرنا وان

آسقطت فانى غدوت فى الأقــذار

أنا لو رمت للعـــــلاج طبيبا

ما تعديت دكة البيطـــار

بعـــدما كنت من ذكائى أدرى

أن بابى من صنعة النجـــار

(١) أحزر البيض قبل أن يكسروه

ان فيه البياض فوق الصـــفار

وبعينى نظـــــرت كوز نحاس

كان عنـــدى أقوى من الفخار

وكثير منى عـــلى كبر ســنى

حفظ هذى الأمــور مثل الصغار

(فيناديه طيف الخيال ويقول) :

طيف الخيال : يا شيخ عفلق قد ظهر عليك دلايل الكبر ، ورأيت ما فيه للعين معتبر (فيقول) :

الشيخ عفلق : أجل ، وقد قرب الأجل

(فيقول)

طيف الخيال : وما الذى بقى عندك

(فيقول)

الشيخ عفلق : قليل من الريال والبصاق

(وينشد)

« اثنى عشر بيتا من الشعر ضمنها ذكرياته الجنسية ومآثم

(١) أحزر : اتنبأ ٠

شبابه وما كان له فى مجال الخلاعة من جولان وصولان ثم ختم ذلك بوصف حالته الراهنة وعجزه العام وحيرة الطبيب فى شأنه ، ويذم الحكيم يقطينوس لعدم جدوى علاجه فيقول) :

طيف الخيال : لا تذم الحكيم يقطينوس ، فانه عندنا فى رتبة جالينوس (...) .

(فيبكى الشيخ عفلق ، ويشهق ، ويقوم ويقعد ، ويتأوه وينشد) :

(قصيدة من واحد وعشرين بيتا تعتبر امتدادا لقصيدته الفاسقة السابقة) (ثم يقول) :

الشيخ عفلق : الحكيم يقطينوس ابن المعين ابن السديد ، وهو الذى قضت على يده زوجتى أم رشيد (فيقول) :

الأمير وصال : ماتت ؟

(فيقول)

الشيخ عفلق : وفاتت

(فيقول)

الأمير وصال : يا ريس (على) أطلب لى هذا الحكيم ، لأسأله عن حال العجوز عما هو به عليم ، (فيناديه) .

الريس على : يا حكيم (فيجيبه قائلا)

الحكيم : أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ، من هذا الطارق فى الليل الغاسق ، ومن ذا الذى أزعجنى فى فراشى ، فى جنح الليل الغاشى ، وأقامنى من رقدتى وما انهضم الطعام من معدتى ، حتى سقط نبضى ، وكدت من خفقان قلبى أقضى ،

وما جرت العادة بأن يطلب الطبيب بالليل ، الا بعد أن تحمل اليه الكواغد ، وتشد له البغال والخيل ، ولم يعد هذا فى أيام الوباء والطواعين ، والمرضى مطرحين ، على مصاطب الدكاكين وعلى أبوابنا الزحام ، والفوانيس بأيدى الخدام ، والجنايز فى الجوامع والحلل النفايس ، تجلى على الصفوف كالعرايس ، والناس لا يتشف لهم دمعة ، والمقربون لا يخرجون الا بالقرعة ، والمغسل لا يستر فى الغسل ، والحمال متبرم بنقل الحمل ، والحفار لا يوقر قبرا ، ولا يتحامى ثيبا ولا بكرا ، وقد شمل الاقليم ذلك الوباء ، وعادت الأرواح والقوى كالهباء ، فذكر الله بالخير تلك الأيام ، فما كانت الا كالأحلام (فيقول) :

الأمير وصال : طلبتك لأسألك عن أم رشيد ، أباقية أم أبادها المبيد ؟
(فيقول) :

الحكيم : هلكت فى الفصل على يدى ، وذلك أنى دعيت على سبيل العادة ، الى منزل مشهور بالقيادة ، واذا أنا بعجوز ضربها الشيب ، وذنبها على أنها تستحسن العيب ، وحولها نساء حسان ، كزهر البستان ، والنوفر العطشان ، والورد الطرى الريان ، وقد ارتفعت صحبة القوم ، وفتحت العجوز عينها كالوسنى من النوم ، ورمقت بطرف مدمع ، وأشارت بصوت ما يكاد يسمع وقالت « أوصيك يا فلان ، بكفالة هذا المكان ، وأن تعمر عافيه ، وتقوم للعشاق مكانى فيه ، وتؤلف بين القلوب ، وتجمع بين

المحب والمحبوب ، ولا تتوقف فى أمر (...) وأما أنتن معشر القحاب (..) عليكن بصدق المواعيد ، والسعى الى الحرفا ولو أنها ليلة العيد ، وانبسطن فى مجالس العشاق (...) ثم نزل بها حادث الموت ، وفات فيها فوات الفوت ، ولما أردت الانصراف ، قال لى من حضر من أولئك الظراف يا طبيب ما وصفت للدراجة ، ما تستحق به الآخرة (...) ولكنى أبكى معكم هذه الفقيدة وأرثيها ثم رفعت صوتى فى الجمع ، وقد ابتل الثرى بالدمع وجعلت أقول :

ساعدونى بالنوح والتعديد

بعد فقد العجوز أم رشيد

(ويظل يعدد أفعالها القبيحة وجمعها للنساء والرجال مع شروح قذرة ، وماذا يفعلون بجثتها وأين يدفنونها ... ثم يقول) :

أى ست يالهف نفسى عليها

هلكت آخر الليالى السود

فاندبيها يا أم طوغان وابكى

فقدها ان فقدها يوم عيدى

أم طوغان واندبيها وغنى

ياليالى الوصال بالله عودى

واذكريها بكل شر وبولى

كل يوم واهدى اليها وقودى

(فيقـــول)

طيف الخيال : أستغفر الله العظيم من هذه الخصال ، وأعوذ بعفو الغفار ذي الجلال ، من تحمل الأوزار ، والعمل بعمل أهل النار ، فالانابة أجمل ، ونحن نقول ما لا نفعل :

كل حي الى الممات يصـــير
ما له ساعة النزاع نصـــير
وزمان العمر الطويل اذا ما اختلف الليل والنهار قصـير
أين عـــاد وتبع وأولو الرس
وأين الألى وأين نصــير
والسعيد الذي يرى طرق الرشد بعين اليقين وهو بصير

(فيقـــول)

الأمير وصال : يا أخي طيف الخيال ، ما بقي الا الارتحال ، وقد عزمت على الحجاز وخرجت بالحقيقة عن المجاز ، وقصدت غسل هذه الآثام ، بماء زمزم والمقام ونويت زيارة سيد الأنام ، صلى الله عليه وعلى آله الكرام ، اجعلني نصب عينك ، وهذا فراق بيني وبينك .

« تمت البابة الأولى »

- ٢ -

بابة عجيب وغريب

شخوص البـابة

الشخوص البشرية :		الشخوص الحيوانية والجمـادية :
غريب	: ساساني كداء	
عجيب الدين	: واعظ	ثعابين
حويس	: لاعب بالحيات والثعابين	أسد
عسيلة المعاجيني	: بائع المعاجين الطبية	فيـل
نباتة العشاب	: بائع الأعشاب الطبية	جـدي
مقدام الآسي	: جراح (حلاق صحة)	فئران
حسون الموزون	: لاعب اكروبات	
شمعون المشعوذ	: حاوي (خفيف اليد)	قطط
هلال المنجم	: قارىء الطلوع	كلاب
عواد القرامطي	: بائع الاحجبة والحروز	دبة
شبل السباع	: مروض الاسود والنمور	قـرد
مبارك الفيال	: مروض الفيلة	جمـل
ابو العجب	: صاحب الجدي اللاعب	منبـر
الصانعة	: عاشـقة	سـلال
ابو القطط	: مروض الفئران والقطط	اطباق وأحقاق
زغبر الكلبي	: مدرب الكلاب	أدوات حلاق صحة
ابو الوحوش	: صاحب الدبة	سيوف وقطع خشب
تاتـو	: منلوجست سوداني	طبول وتماثيل خشب
شدقم البلاع	: بائع السيوف	كرسي
ميمون القراد	: مرقص القردة	كتاب
وثاب البختياري	: بهلوان	طرطور
جراح المتبل	: مشعوذ	
حماد	: صاحب المشاعل	
عساف الحادي	: جمـال	
عرب	:	
صبيـان	:	

« البابة الثانية »

وهى بابة « عجيب وغريب » العـزة لله عز وجل ولا حول ولا قوة الا بالله العلى العظيم ، اللهم صل على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليما كثيرا الى يوم الدين .

أجبت أيها الأستاذ الظريف والماجن اللطيف ، مسألتك الثانية لئلا تظن أن همتى فى الأدب متوانيـة ، وأتيتك بغريب ، وألحقتك بعجيب وهذه البابة تتضمن أحـوال الغربا ، المحتالين من الأدبا ، الآخذين بهذا الشـأن ، المتكلمين بلغة الشيخ ساسان [1] ، فمتى دعيت الى مجلس الايناس ، فابدأ عند جلاء الستارة بمدح الناس ، وغن باتفاق ، فى نغمة عراق (وينشد) :

(المقدمة) : يا ليلة فاقت الليـالى ... بالأنس بالسادة الموالى

ينظم الاجتمـاع شمل ... نظم الثريا مـع الهلال

لا برحوا مؤئل العطايا ... والفضل والبذل والنوال

---

(١) فى كتاب « كشف الظنون عن أسامى الكتب والفنون » لمصطفى بن عبد الله الشهير بحاجى خليفة فى باب « علم الحيل الساسانية » ص ٦٦٤ من المجلد الأول ذكر ما يأتى : ذكره أبوا الخير من فروع علم السحر وقال علم يعرف به طريق الاحتيال فى جلب المنافع وتحصـيل الأموال والذى باشرها يتزيا فى كل بلدة بزى يناسب تلك البلدة بأن يعتقد أهلها فى أصحاب ذلك الزى فتارة يختارون زى الفقهاء ، وتارة يختارون زى الوعاظ ، وتارة يختارون زى الأشراف ٠٠٠٠ الى غير ذلك ثم انهم يحتالون فى خداع العوام بأمور تعجز العقول عن ضبطها ٠٠٠٠ الخ .

المنظر الأول

(فيخرج شخص ويقول)

غريب :عبدكم الغريب ، المشوق الكئيب ، الذى أذابه الحنين ، وغادره البين حتى لا يبين ، فتقاذفت به الأقطار ، ودار مع الفلك الدوار ، بعد أوطان وأوطار (وينشد) :

أرث صرف الزمـــان حالى
فما لدهرى ترى ومــــالى
حتى كأنى له عـــدو
يرشقنى منه بالنبـــال
أين زمـــانى الذى تقضى
وأين جاهى وأين مـــالى
وأين خفى وطيلســـانى
وأين قيــلى وأين قــالى
وأيـن عيشى وأيـن طيشى
وأين حسنى وحسن حـــالى
ونحن فى فتيـــة كـرام
فخارهم فى الفخار عـــالى

(ترد بعـد ذلك أبيـات فاحشة خليعة ، تتعرض للواط والدعارة الشاذة فى ألفاظ صريحة سوقية ، جارحة للذوق والحس الخلقى ، ولا يمكن اثبات بعضها أو التلميح اليها أو الأبدال فى حروفها مهما كانت دوافع الموضوعية العلمية وروحها .. وهذه هى أنظف الأبيات) :

ونحن فى مجـلس بديـع

جل عن الوصف والمثـال

جمع فيه من كل حسـن

فتم فى غـاية الكمـال

فالدف دفدف دوف ددفدف

والزمـر تلتل تل تلالى

والجنـك تنتن تنن تننتن

تصلحه ربة الحجـال

غنت فهام الفـؤاد منى

وجدا الى سحرها الحـلالى

وبيننـا قهـوة كبر

رصـعها المزج باللآلى

يديرها شـادن رقيـق

مهفهف القـد ذو اعتـدال

جـديدة الطعم عتقتهـا

ألفا فألفا يد الليـالى

مورد الوجنتين حـلو

سـواه فى الناس ما حلالى

قلت له اذ أطال وعـدى

ولج فى العـذر والمطـال

... ...

فأين تلك الأيام وطيبها ، وحسن هاتيك الأوقات وأعاجيبها

فرحم الله شيخنا ساسان ، فلقد كان انسان ، عـين كل

انسان ، قدوة الأدبا ، وأنس الغربا ، وجامع شمل كل محب بسكنه ، وراد كل غريب الى وطنه (وينشد) :

عجبت وشأن الحب غير عجيب
اذ مات بالأشـــواق كل غريب
تباعدت الأجسام منا وانتـــا
لنا جامـــع من روية وقلوب
لنا كل يوم منزل تريه النوى
وقرب خليل وهو غـــير قريب
أفارق خلا بعـــد خل كأننى
أفارق نجلى أو أخى ونسيبى
كأنى من كل البلاد فمدمعى
على كل باد أو فراق حبيب
على أننى لولا اغترابى لم أطب
وما عاقل فى بلـــدة بغريب

وحيا الله السادة الحضار ، عيون الأعيان ، ونواظر النظار اعلموا يا سادة الأعيان ، أننى من بنى ساسان [1] ، الذين قعدت بهم زمانة الزمان ، اذ غرتهم أيام الفراغ ، والدانك

---

(١) اخترع الساسانيون الذين سبق ذكرهم لغة خاصة بهم واســـتطاع الشاعر أبو دلف الخزرجى أن ينظم من كلماتها قصيدة طويلة وردت فى اليتيمة ولقد تسربت من هذه اللغة الاصطلاحية بعض الكلمات الى لغتنا العامية المصرية وما زالت تعايشها للآن مثل « سطل » اذا تعامى الشخص واصبحت منهـــا مسطول وكذلك تنبل ٠٠٠٠ الخ وهذه الكلمات الغريبة الشاذة التى اوردها ابن دانيال هنا على لسان هذا الغريب يقصد بها واقعية الاداء اللغوى ٠ وكل كلمة منها ــ لاشك ــ لها مدلول معين يصعب تفسيره الآن ٠

والقلاغ وصمى الخمار والشظيف ، وصهو السماقين الهيف (وينشد) :

فى رفاق منهم قططوا الغطاق
والعقل الزكادجى والزندى

والكويكات والخضنج وقرداح
وبزيار والكيان المكدى

وشريميط والمفكك والقنب
وزكان والمجن القمندى

نهطل الكد والسماقين بالقيس وما آن يكفهم شطر مد

وتراني ان نمت فرشى رماد ال
فرن سخنا وصفحتى تحت خدى

أتدفى بالنار حتى ترى جس
مى منها مبقعا كالفهد

وذاك لما حال الحال ، ومال المال ، وبلى البال ، وذهب الذهب ، وانقطع السبب ، وفضت الفضة ، وقعدت النهضة ، فقلت ، اذ ثقلت (شعر) تشلفهت من صهوى لزمقار ملقم وقد قسته فى الجفن من كان صاهيا اذا رودن الحذار فى الدمخ سودت كراكى للتربيح تدعى مواليا

ولما لم يبق من يستمطر وابله ، ولا من يرجى نايله ، رأينا الحيلة عليهم ولا الحاجة اليهم ، وتركنا العمل ، وملنا الى الراحة والكسل ، وانفردنا بتدبير الحيل ، وتعرفنا فى تلك الفرق ، ولم يصدنا رعب ولا فرق ، وأقدمنا على وصف الطراش ، ورأينا العوام كالأحشاش ، فهملنا السمقون

والكد ، وعبينا الحرمى والشكرى والذى يسعى ويكد ، فقفينا صياح الديوك وكسبنا المرود والمراقين والبنوك ، فاطرحت الاحتشام ، وهنكت بمصر والعراق والشام ، وتساوت عندى المساوى ، وادعيت أباطيل الدعاوى ، فطورا أدعى معرفة الكيميا ، وآونة أثب بالمطالب والسيميا ، ووقتا بالعزايم والتعوير ، وتارة أكتب على الشقف لذهاب ماء البير ، وأدعى الحكم على ملوك الجان ، واستحضر ميططرون والشيصبان ، ثم انشكع كالمجنون ، وأخرج الزبد من فمى بالصابون ، وربما هايرت العميان ، وألصقت أجفانى بعلك اللبان ، وورمت أطراف بالدرداس وأتباكى بالكندس من الافلاس ، الا أننى يا ريس (على) ما اطلعتك على هذه الأسرار الا وقد غلب عقلى الخمار ، فى هذا الوقت الذى نحن فيه وفى رأسى صوت لابد أن أغنيه (يعود الى أبيات الفحش والاختلال الخلقى ويمكن أن نستأذن فى حذف الأبيات المتعفنة وأن نورد بعض المقطوعة التى بدأت بغير ما انتهت اليه من تناقض وتضاد ، ولا بأس من تسجيل بعض الأبيات الأقل تلفا آخلاقيا) :

فانى أنحس الثقلين طـــرا
فكل النحس ينقل عن مثــالى

ولما صرت بين النــــاس ألحى
تعلمت الفجور مع المحـــال

أدور على بيوت القحب ليــلا
وأنهق كالحمير وكالبغــــال

. . . .

رحيقا فى الكئوس ترى حريقا

اذا مزجت من المـــاء الزلال

هى الخمـــر التى عقلى لديها

يخامرنى فأمسى فى اختــلال

فطورا منشدا شـــعرا بديعا

وآونة أبشلق كالخيـــال

وتبصرنى رســيلا للمغانى

اذا عاينت أحوى ذا جمـــال

وكم أمسيت فى الجولان سطلا

مع الفقراء أرقص فى جبـــال

وتحسب أن لى طربا وحالا

ومالى غير شردات الضـــلال

وأكل الفـــأر والامزار دأبى

مع المهتـــار عنتر أو بلال

جبيت السوق أجرد رأسى وكتفى

وأجبى بالمشاعل والمخـــال

ورقصت الدباب ورحت أجبى

على قرد تعلم من فعـــالى

وعلمت الـكلاب الرقص منى

وهذبت النواشر[1] فى الـسلال

وعدت مقامـــرا فى دار لص

بفص النرد منحوس الفعـال

---

(١) النواشر : ج ناشر من أخطر انواع الثعابين .

وكم ناطحت بالكبشين نطحا

وألجيت[1] الديوك الى القتال

ولكنى رأيت العلم زينا

فعدت الى المدارس والجدال

وثبت فصرت فى الفقهاء أقضى

وأفتى فى الحرام والحلال

ونظم الشعر صرت به فريدا

وطلت به على السبع[2] الطوال

وقطعت العروض بفاعلاتن

بأوتاد وأسباب ثقال

وعلم النحو فيه النصب فنى

على من كان ذا جاه ومال

وطببت الأنام فكم أناس

قتلتهم بقبض وانسهال

وداويت العيون فكم جفون

بكحلى ما تنام مدى الليالى

وصرت من الفلاسف ذا محل

أسفسط بالمراء وبالمحال

وفى الأعشاب والأسلاب علمى

له البيطار يصفع بالنعال

(١) ألجيت : ألجأت أى أكرهتها .

(٢) السبع الطوال : يقصد المعلقات السبع .

وعدت الى المقابر رب وعظ

ومقرىء على الرمم البوالى

وألقيت الحياء وراء ظهرى

ولم يخطر ببالى أن أبالى

(وينهب)

(فيخرج عجيب الدين الواعظ ويقول)

عجيب الدين : يا عنبر ، اطلب المقرئين والمنبر .

(فيحضر المنبر ويرقاه ، ويستفتح بعد البسملة بما يقراه [1]) الحمد لله الذى جعل المزاح ، سلوة للهم فهو روح الأرواح ، ومفتاح الأفراح ، احمده على حسن الأخلاق ، والتحبب الى الخلطاء والرفاق وصلواته على الناطق صدقا ، الذى كان صلى الله عليه وسلم يمزح ولا يقول الاحقا ، المنزل عليه ذو الجلال والتعظيم ، انك لعلى خلق عظيم ، وعلى آله ، عدد نعمه وأفضاله .....

اخوانى :

استعينوا من شرة اللسن ، واعلموا أن أول ما يوضع فى الميزان الخلق الحسن والدنيا دار أسف ، ووجود وتلف ، وصحة وسقم ولذة وألم (وينشد ويقول)

لا تحملوا الهم فما يظلم حكم القلم

فالهم فيه ثقل ومنه أصل السقم

وهل يطيق ناحل يحمل نصف الهرم

أين الذين بنوا الهرم ، وأين عاد وارم ، مزقتهم أيدى

---

(1) يقراه : يقرأه .

النوى والبين ومضـوا الى حيث لا أين ، فرحم الله من داوى أحزانه ، بحسن خلق زانه ، وصرف أتراحه ، بما أراحه واذا كان المزاح ، يذهب الأتراح ، ويقوم فى التفريج مكان الراح ، فالهوان ، بابنة الدنان ، فالقهوة أخفى ما يضمر ، وأعز من الكبريت الأحمر ، والانبساط ، ويجمل بلا افراط فابسطوا الأمل ، واعملوا بهذا العمل ، وأنتم معاشر الغربا وساير بنى ساسان .

من الأدبا ، أجملوا فى الطلب ، واستدروا الحلب ، واغتنموا الاجتماع فان الفرقة واقعة ، وتزودوا بالأنس قبل وقوع الواقعة ، وروحوا الخواطر ، واستمطروا الديم المواطر ، وخذوا من المزاح بمقدار ما يعطى الطعام من الأملاح ، وسيروا فى البلاد ، وانصبوا الشباك على العباد ، فالغريب مرحوم ، والمرء يسعى والرزق مقسوم واعلموا رحمكم الله تعالى ان الفلس يجمع الدينار ، والصدقة بالحبة هبة على ذوى الأقدار ، وكسرة الثقيف [1] ، بيت الرغيف ، والمرقع شعار الصالحين ، والتغرب من عادة السايحين ، فاركبوا غوارب الالحاح ، والبسوا دروع الوجوه الوقاح ، وتعاموا مبصرين وتطارشوا سامعين ، وتعارجوا فالسبق لذى العرج ، وتخارسوا فان الخرس لسان الفرج ، وركبوا على جلودكم الجلود المسلوخة ، واشربوا نقيع التبن لتصبح وجوهكم مصفرة وبطونكم منفوخة ، واخترقوا الصفوف فى الجوامع ، وحثوا على

(١) الثقيف : بالكسر الحامض جدا .

الاحسان بالطلب فى الشوارع ، ولتكن أفخر ملابسكم الأسمال ، وأكثر همكم فى جمع المال ، وسيروا بهاتين ، تأمنوا من الافلاس والدين ، فصحة العين بانسانها وصحة الانسان بالعين (ثم ينشد) :

ولقـــد نصحت لكم بكل لسان
ورويت هـــذا الشأن عن ساسان

فلئن قبلتم مـــا بذلت فانـــكم
آأى الورى عن موطن الحرمـــان

كن آمنـــا مما يخاف ذوو الغنى
واستعط واحكم عقـدة الهميان [1]

واجعل لوعدك (سوف) حصنا مانعا
واطلب بـ (هات) النقد فى الميزان

وخذ الذى قد راخ نقـــدا حاضرا
فالوعد رهن نوايب الحـــدثان

(ثم يقول) :

من كفانى برد الشتاء بجبه ، أسكنه الله جنته الرحبة ، ومن طرحنى بطيلسان ، حشر مع الحور الحسان ، ومن حبانى بمرطه ، فقد استكمل الزخرفة بشرطه (فاذا نال ما تمناه ، وملأ بالعطاء يمناه ، أوجز فى لفظه ، ونزل عن مطية وعظه ، وينصرف) .

« المنظر الثالث »

(فيخرج حويس الحوئى ، وينشد شعرا ويتروى)

---

(١) الهميان : ما يشد به الوسط (معرب) .

حويس الحوى : يا سايرا فى السهل والجبل

وخايضا فى المروج والدغل

توق وقع المنون ذا حــذر

من الأفاعى وكن على وجل

فالموت من ناشر طواه طوى

فان فى فيــه زايد الأجــل

(ثم يشير بيديه ويقول)

ان فى هذه السلال ، بساط الآجال ، وهلاك النساء مع الرجال وهذا الناشر ، مثل الأسد الكاشر ، الهجام الحجام، بلية مصر والشام وهو الصل[1] ، والموت المطل ، وبل لمن رآه على التلاع ، وفرش له عرفه كالشراع ، ونهشه بعضبه ، على عصبه ، بل يا سادة هــذه الحية البلية ، الرقطاء الرملية ، تضرب خف الجمل فيموت الجمال ، وتتوارى مدفنة فى الرمال ، سمها رسيل الموت ، ونابها نابية الفوت الا أن هذه الحية الكبيرة ، المحصلة فى السلة الأصيلة ، طائرها واقع وسمها ناقع ، وهذه الأخرى هى الداهية المهلكة ، التى تدعى بالملكة ، ذات القرن الأحمر ، والذنب الأبتر ، تحملها الحيات على الكواهل ، وتأوى بها الى المكان الذى هو غير آهل ، خطفها برق لامع ، وصفيرها يقتل السامع ، ورؤيتها تهلك الناظر ، ووطء آثرها يدمى الحافر ، وهذه الطيارة ، وتلك الطفارة[2] .

---

(١) الصل : الحية .

(٢) الطفارة : الوثابة .

تسكن المهمة الأفقر ، والبر الأغبر ، نفسها يحرق الحشيش الأخضر ، فسبحان من قهرها بهـذا الترياق ، وشهر به فضل اندروماخس فى الآفاق .

(ثم يفتح حق الترياق على يديه ، واذا فتحه يرفعه ويشير اليه ويقول) هـذا المخلص من النهـوش والكسور والعضاض ، الشافى بعون الله تعالى من جميع الأعـلال والأمراض ، ركبته لهذه [1] الدواعى ، من قرص الأشقيل وقرص العنصل وقرص الأفاعى ، وأضفت اليه الفلفـل الأبيض والأفيون ، والايرساوز والورد والغـاريقون ، وشفعته برب السـوس ودهن البلسـان ، والزراوند والزنجبيل واستقرديوس ، واسـطرخودس ، وفوتنج وفراسيون وأضفت اليه القسط ودار فلفل وكندر ، وصمغ البطم وسليخه وأذخر ، وسـاذج هنـدى وكراويا ، وازدجا مشويا ، وجنطيانا وحب البلسان وقاقيا وأنسيون، ودرقا وسكبينج وخراما ووجا قنطوريون ، جمعتها من كل ما يختار جمعه وسحقت ما يجب سحقه ، ونقعت ما يجب نقعه ، وعجنته بالعسل المنزوع وألقيته للشمس أسبوعا بعد أسبوع ، ثم رفعته فى اناء مدهون ، وتركته حتى مضت عليه الأيام والسنون ، فدونكم أيها السادة ، هذه الافادة ، فنعم الرفيق أينما سـلكتم ، وفى اقتناء مثله يهـون كل ما ملكتم ، ومن حضرلى وما معـه شىء من الحطام ، أنا قانع منه بسكين أبرى به الأقلام ، أو يقول

(1) هذه : أصناف من العطارة التى كان يتطبب بها المرضى .

خذ هذا القميص من طاهر جسدى ، أو يجود على بمنديل أمسح به وجهى ويدى ، اللهم لا تجعله ذخيرة للئيم ، ولا تحلل عليه الاعقدة كل كريم ، هاكم ، وهاتوا لهاكم [1] ، نفعكم الله بهذه الافادة ، ومساكم الله بالنعمة والسعادة .
(وينصرف)

« المنظر الرابع »
(فيخرج عسيلة المعاجينى)

عسيلة المعاجينى : عسيلة المعاجينى (ويرفع على يده حقا من الأحقاق ، ويشير الى الأجاجين والطيافيز والأطباق ويغنى فى عراق)

يا من يذوق لتجريب معاجينى
ومن يشكواه فى سر يناجينى
عندى ذخائر أصناف مجربة
خبأتها فى مصونات الأجاجين
لصحتى كل يوم من يجربها
ذلك لجسمى من داء يفاجينى

(ثم يقول) أين هو صاحب الحمضة فى معدته ، والحصاة فى كليته أين المحبس عن حلاله ، دلوا على صاحب القوليج والايلاوس [2] ، والمنحصر ببوله المحبوس ، ارشدوا الى من آده الحصى وأثقلته أدرة الخصى ، هذا دواء صاحب

(١) اللها : عنا بالضم ج لهوة وهى العطية من الدراهم .
(٢) الاسماء المذكورة هى لاصناف من الادوية وانواع من الامراض البدنية والحالات المرضية الاخرى .

المراقيا والخفقان ، وسوء القبه واليرقان ، وهذا لوجع الطحال ، وذاك للدرب والاسهال ، وهذا للقت والسعال ، وهذا معجون الثوم للباه ، وهذا الشقاقل والجزر ، ... ، وهذا معجون اللبوب ... ، وهذا دبيب الورد الجورى ومرباه ، وناهيك معجـون المسك المقـرح وما فيـه ، وجوارش السفرجل والأفاوية ، فاغتنمـوا رحمكم الله هذه المنافع بثمن ثمرة ، أو خيارة مرة ، وأقبلوه بهنا ، قبل أن تقولوا كان هنا .

(فاذا نفدت تلك الأسباب ، خرج نباته العشاب)

« المنظر الخامس »

نباتة العشاب : قدم نباتة العشاب العطار ، خليفة ديسقوريدوس وسبط ابن البيطار ، العارف بالأصول والفـروع والأوراق والأزهار ، لأنى سافرت الى السـواحل ، وسلكت فى اثناء هذه الأعشاب فى مسـالك الرى والماحل ، حتى حصلت من هذه الأكياس والأجربة ، ما شهد بصحته القياس والتجربة ، وأنتم أرشدكم الله تعلمون علم اليقين، وتتحققوا أقوال النقلة الصادقين[1] ، أن ما فى الأرض من حشيشة نابتة ، الا ولها فى جسد الانسان علة ثابتة ، فمنها ما ينفع بحمد الله ويضر ، ويحبس ويدر ، ويسهر وينوم ، ويفش ويورم ، من أصول وبذور ، وصموغ وعقارات وزهور ، أين حرارة الوج ، من برودة الأفيون

(١) لاتزال بعض هذه الأعشاب والأخلاط الطبية تستعمل لدى العطارين فى أحيائنا البلدية والكثير منها يدخل فى تركيبات الصيدلية الحديثة.

والبنج ، وأين حرافة الكمون ، من عذوبة الأنيسون ، فسبحان خالق هذه الأضداد ، لمصالح أمور العباد ، هذا يا سادة الدرونج المقرح ، وهذا البلا ذر المفرح ، وهذه حشيشة السلحفاة ، ونافعة والله العظيم للقبول والجاه ، الا أنني وحق فالق الحب والنوى ، ما أبخل عليكم بشيء من هذا الدوا ، ولا أوقفتكم لتصدقوا على ، ولا لترموا بفضل حطامكم الى ، الا لأريكم عجائب هذه الصورة وأعرفكم خواصها المذكورة ، وها هما أنثى وذكر ، فقولوا تعالى الله بارىء الصور الذى خلقها من أصول الشجر لكن من قلعهما بغير خبرة تعدى ، ومن استأصلهما بيد تردى ، وانما حين باتت أصولها وأمكن قلعها وحصولها ربطتها فى طنب [1] من الأطناب ، أوثقته فى رقبة كلب من الكلاب ، ثم استدعيته بكسرة خبز من بعيد ، فأهوى لأكلها ، فاقتلعها ، ومات لصرختها باسطا ذراعيه بالوصيد ، فسبحان من ألهم وعلم ، وقى وسلم ، الا أنني يا سادة وذوى الفضل والافادة ، سيقول منكم قائل ، ما فى هذه من المنافع وما الذى تضمنته من الخير الجامع ، هذه منها حبه ، تقلب البغضا محبة وقيمة الدرة منها دره ، أين الذى جفاه معشوقه ، أو غضب عليه مولاه وصديقه ، دلوا على من غضب عليه السلطان ، أو تخبطه الشيطان ، وأرشدوا الى من ضعفه قواه ، ... ، هذا دواء المصروع والمجنون ، وهذا لاخراج الجنين

(١) الطنب / حبل الخباء ٠

والمسجون ؛ فاعرفوا ما تطلبون ، ولا تتركوا الغـالى وتقنعون بالدون فالعافية خير من المال ، وما يأخذها والله منى الا صاحب الدرهم الحلال (وينشد) :

عنـدى حشائش كانت للناظرين رياضا
تلهى العيـون وصارت تزول الأمراضا
ولست بالدر عنها فى بيعها معتاضـا

فلله من ملك الصحة ، بأيسر منحه ، وغلب عقله هواه ، واقتنى لأدوائه دواه ، وادخر الجليل بالقليل ، وحسبنا الله ونعم الوكيل .

(فاذا عبا [1] ، توارى واختبا ، ما وارا [2] . وانصرف) .

« المنظر السادس »

(فيخرج شخص ويقول) :

مقدام الآسى : (صاحب المباضع والمواسى) : قدم مقدام الآسى [3] ، صاحب المباضع والمواسى ذو السيف الأسيف ، والصامت الأجوف ، والوردة والأسـد ، والقمادين والفاسـد ومكاوى النوازل ، وصفافر الاستسقا للبزال ، والمقاريض والصنانير ، والشاحات والمحاقن والقطاطير ، ومناشير العظام ، ومسالخ لسلخ العظام ، وكلبات الزوج ومفاتيح الحلوق والفروج ، أين صاحب سدد الأذنين ، والأعمى

---

(١) عبا : اصلها عبأ .

(٢) ما وراه .

(٣) هذه المسميات الالية والعلمية كانت مشهورة لدى المطببين الجراحين الذين يشبهون حلاقى الصحة ولا يزال بعض هذه الالات والعمليات معروفا ومستخدما .

من سنة أو سنتين ، يا قوم أما تعرفونى ، وما أظنكم تجهلونى ، أنا جراح القداح أنا الذى يشد الأرواح ، ويدمل الجراح ، من فى الأساة يحسن امساك صنانيرى ، أو يسمر الجفون تسميرى ، أو يقدح قدحى ، أو يجرح جرحى أو يهزول الضرب هزولتى بالكوب ، أو يكوهن كوهنتى بالكشوب ، أم لأحد أقدامى ، وجرأتى على من يكون قدامى ، لأننى كنت أجمع الجموع ، وأغـزر الدموع (...) وساعدى شديد الدماشرانى ، والكبار كيانى أثب وثوب ابن ملجم ، وأغسل الدم بالدم ، لا أبرح حتى أجرح ، وعن التبريح لا أبرح ، (وينشد) :

لا تحقرنى (ما) على فى صغر

ان البعوضة تدمى مقلة الأسد

كم قد عبيت الألوف ، وعجلت الحتوف ، وروعت الزكيم، وشقت الجزار فأصبح كالظليم .

(وينشد) :

انى امـرؤ أذكى الورى فهما

ولست ممن يتـقى الوهمـا

وكلمـا أعميت من نظـــر

قلت لهـم ان الحـديد أعمى

(ثم ينصرف فيخرج حسون الموزون)

(المنظر السابع)

حسون الموزون : (يثنى وينقلب ، ويمشى مشى العقرب ، ويقول) هـذا الخليع السوى وهذا دولاب الهوى ، (ثم يدك الطاسات،

ويمشي بالهامات ، ويصعد على قطع الخشب المصفوف ، ويقف بقدمه على حد السيوف ، ويتقوس من لينه ويأخذ الخاتم بجفونه ، وينشد وقد تورد خده ، وذبل من اعنات التثني قده ، وينشد ويقول) :

هاك أمري وللحديث شجون
واتنقـــدني فانني مـــوزون

هذبوني على التثني فقـدي
غصن بان تغار منه الغصون

بين ردفي وبين خصري فرق
مثـــل فـــرق لرقة لا يبين

وحق الذي حبـاني بالحسـ
ـن جمالا تحـار فيه العيون

ما لصب يجبني غـير صـب
من عيـون تسيل منها عيون

ولدكي على القلوب اختلاس
وسيوف لها الجفـون جفون

(فيقول معلمه ، وقد كادت تزل قدمه) .

المعلم : هذا الطفل قد أقدم على الحتوف ، ووقف زمانا على حد السيوف ، وأنا أقسم بغض قده ، وجلنار خده ، ورمان عضده ، لا أنزله الا بدرهمين ولو أقام على هذه السيوف يومين (فيقول) :

الموزون : يا للمروءة ، يا للفتوة ، بحياتي عليكم ، خذوني اليكم .

اتحفــــونى بخفيــف

من عنــاى وانقــذونى

واشــــفونى بتيسير

من لهــاكم وخــذونى

(فيدعوه اليه من (اهتزت) شجرة كرمه ، ويناوله درهما من فمه الى فيه وينصرف ، فيخرج شمعون المشعوذ) .

« المنظر الثامن »

شمعون المشعوذ (وصندوقه ، وطبله ، وأحقاقه ورفيقه ، ويحرك الجرذان الخشب والعصافير ، ويدق الطبل ، ويدلى الحبل ، ويبدل الحية مكان الحية ويزرع البستان ، ويضرب بالمضرب والكستبان ، ويجعل التراب حنطة والأترجة بطه ، ويثقب خد رفيقه ، ويخرج الحبال من ريقه ، ثم ينزل من فمه المصران ، ويذر منه على وجه رفيقــه أنواع الألوان ، ويقول شمعون خذ بالعيون ، ولا ينصرف القايمون ، ولا القاعدون ، وينشد ويقول) :

خفيت على العيــن فلو ترانى

وعشقك فى الحقيقة قد برانى

أعيانا ما أشــاهد أم منــاما

فقــد أفسد من وله عيــانى

(ثم يضاعف بنادق الأحقاق ، ويخرج من فيه ألوفا من الدنانير الصفر الرقاق ، ويركب السكين المقورة على عنقه ، ويعلو كعب السلسلة المفككة فى شدقه ، ثم يقول لرفيقــه) .

قل يا معلم اطعمنى من نقل الكرام ، وفواكه الشام (فيريه ثمره ، ويدس فى فمه بعره ، ويقول) هذا كمثرى مهرانى (فيخرجها ويقول) هذا جعص تركمانى (ثم يتبعها بلعة ويقول) وهذا عسل بشمعه (فيقول) هذا (خر ...) بقمعه (ويقول) بأمر أعجبه جدى وهزلى ، ان عرفت بالله فلا تولى ، هات ولا عار على من أبطا ، وأخلف الله على من أعطى ، وعلى من لا أعطى .

(وينصرف) .

« المنظر التاسع »

(فيخرج هلال المنجم وكتابه ، وتخت الرمل وكرسيه وكرسيه واصطرلابه[1] ، ويقول) :

هلال المنجم : سبحان من سبحت فى بحر قدرته الأفلاك ، وسبحت بشكر نعمته وفضله الأملاك ، الذى زين سماء الدنيا بالكواكب، وقد سيرها بين طالع وغارب ، وخصها بالدلايل على أحوال الخلايق ، وجعل سعودها ونحوسها مختلفة باختلاف الدرج والدقايق ، وصلواته على المؤيد بالكتاب المبين ، والوحى من رب العالمين ، وعلى آله وأصحابه عدد نعمه وأفضاله الى يوم الدين ، وبعد : ، يا سادات الكرام ، وأعيان الأنام ، فان هذا العام يحدث فيه حوادث وله أحكام ، لأن فى هذه السنة يأذن الله للسحاب أن يتراكم ، ولأمواج البحار أن تتلاطم ، وللرياح أن تهب ، ولحشرات الأرض أن تدب ، وربما اختلفت الأسعار ،

(١) الاصطرلاب : تطلق على الآلات التى يعرف بها الوقت .

وربح بعض التجار ، ويدل على تنقلات البوادي ، ويجري السيل في كل وادي ، ثم يأذن الله تعالى للبرق أن يلمع ، وللغيث أن يهمع ، فياسعادة من خزن الذهب والفضة ، ويا شقاوة من لا يقدر من الحطام على قبضة ، فبشروا من أول اسمه قاف ، واحذروا صاحب السين والكاف ، ولكنني يا سادتي أريد منكم رجلين طالعهما واحد ، وخلقهما متضادد ، لأتكلم على طالع الأصل والتحويل ، وكواكب الزمان بالدليل ، واحكم على دليل النفس والحياة ، ويعالج العمر واكبر حلاه ، وأبين ما يقتضيه صاحب الجد والوجه والدرجة والشرف ، والاتصال والانفصال المتصرف ، أنت ما اسمك يا ولدي ، وأنت أيضا يا سيدي ، نعم أبو اليها بن هي فستها ، سبعة عشر معي على أربعة برأى أبي معشر ، يكون طالعك السرطان ورابعك بالميزان ، أما دليل بيت النفس ، فأنت بلاء كل نحس ، لأنك ضعيف القدرة على كتمانك ، وكلمات في فؤادك على رأس لسانك ، وتكون رقيق القلب غزير الدمعة ، كثير الاحتمال ولو صفعوك ألف صفعة ، طيب النفس حسن الأخلاق ، منقاد قليل الشقاق ، في قفاك علامة ، وفي فخذيك شامة وخرجت عينك مثل عين عمك الأحول ، لأنك أدق منه رقبة وأطول ، وأما الثاني ، دليل المال ، والحركات والمال ، فأنك تكون كريما (...) ولو ملكت ألف كيس ما أصبح لك فيها بعرة ، الا أن الثالث بيت الأخوة والأخوات (...) وأما الرابع دليل

العافية فلا بد لك من المعونة ، وتنصلح عواقب أمورك الملعونة ، والخامس دليل الملابس ، فلا بد لك من لبس جديد من الخلفا ، والأولاد فلا بد أن ينفعوك ، وان جاء منهم صفعوك ، والسادس دليل الأمراض فعمرك مريض ، ودواك التقنيش ، والسابع بيت النسا فأنت منهم على حذر (...) والثامن دليل الموت والمواريث ، فانك تموت موتة المخانيث ، والتاسع دليل المنامات ، والأسفار والديانات ، فانك تسافر فى البحر وتنجو على يقطينه ، وربما دخلت مجرسا على حمار الى المدينة ، وأما دليل الأحلام فانك ترى فى المنام ، كأنك قد صرت من بعض الأنعام أما كالتيس بذقنه ، أو كالثور بقرنه ، أو كالحمار بأذنه ، وأما العاشر دليل المعاش ، فانك تكون قواد الجيوش وزملكاش ، وأما الحادى عشر دليل العشرة ، فانك تجمع بين راسين بلا أجره ، وأما الثانى عشر دليل الأعداء الدواب ، والغلمان وذوات الأذناب ، فانك ما تذكر عذول الا بالخير (...) فهذا ما دل عليه الطالع المنحوس ، فاكرم الطالع ولو بأربع فلوس ، والله عالم الغيب ، وساتر العيب .

(وينصرف ، فيخرج عواد القرامطى)

« المنظر العاشر »

عواد القرامطى : (وينفض كالأجدل ، وينظر فى المرآة ويضرب فى المندل ، ويشير الى الكف النحاس والى الصورة ، ويحرك المرآة فى البلورة ، ويقول) :

اللهم يا من له الأسماء الحسنى ، وصاحب الآخرة والأولى ، ذو المقام الأسنى الذى أمات وأحيا ، وأفقر وأغنى ، وخلق الانسان من منى يمنى ، وكرمه بالاحسان والحسنى ، أسألك بالاسم الذى رفعت به السماء ، وأطلعت عليه آدم عليه السلام اذ علمته الأسماء ، أن تصلى على أنبيائك والمرسلين ، وأخصص اللهم بأكمل الصلوات والسلام على سيدنا محمد خاتم النبيين ، وعلى آله وأصحابه المنتخبين ، قولوا يا من حضر : آمين ، اللهم أعذنا من همزات الشياطين ، وسخط السلاطين ، وأصرف عنا كيد الحسود ، وكيد النساء واليهود ، وحصنا بحصنك الحصين ، وأفض علينا من بركات طه وياسين وانفع بما علمتنا أخواننا المسلمين ، آمين ، آمين . قال رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ومجد وعظم وكرم ، « من تعلم علما نافعا وكتمه ألجمه الله بلجام من نار » فأعوذ بالله أن أكون من الأشرار ، البخلاء الفجار ، فلذلك لا أبخل بما أتانى الله من العلم المكنون ، والسر المصون ، لأنه تعالى أطلعنى على خواص الحروف ، وعلمنى أوفاق المئين والألوف ، حتى جمعت فى هذه الأوراق ، زبد العزايم والأسماء والأوفاق ، ومنافع سور القرآن العظيم العزيز وسطرت ذلك بالزعفران واللازورد والذهب الأبريز ، (ثم يخرج الحروز ويقول) قولوا عند رؤيتها : أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ، باسم الله الرحمن الرحيم. (ثم يفتح تلك المهارق ، ويصفها صف النمارق) أول

ما كتب اليمين وعرق فيه الجبين ، هذا الاسم الأعظم ، وخاتم سليمان المعظم ، عليه السلام ، وكف مريم ، وابتعته بالحصن الحصين ، وحرز أبى دجانة لأمير المؤمنين ، وهذا باب للعين والنظرة ، والحمى والحمرة ، وهذا باب عقد لسان الأضداد ، وهذا باب للتوابع فى الأولاد ، وهـذا باب لاستخراج المسجون ، وابراء المجنون ، وهذا باب لحل المعقود ، وبر المكبود ، وهذا باب للجاه والقبول ، ولمنع الحديد وركوب الخيول ، استأهل على هـذه النسخة دينـار ، وأنا أرخص عليكم بطـريق الايثار (وينشد) :

ألا خير ما تسعى لتحصيله الورى
كتاب من الرحمن بالنور سطرا

كتاب كريم شـاف الخط كافيا
يجل ويغـلو أن يباع ويشترى

ولقبتـه بالحصن الحصـين وانه
لحصـن بآى الله بات منـورا

غدا ليـلى فى التمـائم جنـة
لمن كان منصور اللـواء مظفرا

ومن فضله أن العـدو اذا رأى
لحـامله أمسى به متأخــرا

بلوح عظيما فى النفوس مبجـلا
عزيزا مهيبا فى العيـون موقرا

وكم حـامل لمـا رأته تخلصت

وأحضرها الطلق الذى قد تعسرا

وكم أريد بالسحر قد كان آكمها

فلما رأى ما فيه فى الحال أبصرا

وذات نزيف بالدمــاء رأت به

عيانا وقد قامت من الدم أبحرا

وأرملة عطل من الزوج قد غدا

به أمـرها بالخـاطبين ميسرا

فيا لك حرزا أحـرز النفع كله

وأربى على من حازه ملك قيصرا

(ثم يقول) :

اعلموا بارك الله فيكم ، وأطار بفضله عوافيكم ، أن أسماء الله دروع ، ليس معها ما يروع .

(فيخرج شخص صغير من أولاده ويسقط كالمصروع ، فيتجاهل عنه والصبى احمرّت وجنتاه ، وتغرغرت عيناه ، بالدموع (فيقول) :

الريس على : هذا وقت تمائمك ، والانتفاع برقاك وعزائمك (فيقول)

الصبى : أجل (فيدنو منه ويقول)

عواد القرامطى : الوحا الوحا العجل العجل (ويحمل حرزا من تلك الحروز بيمينه ، ويضعه للصبى فوق جبينه) أقسمت يا معاشر الجان والشياطين ، والأبالسة المتمردين ، من جنود ابليس اللعين ، ان كنتم من اليهود فياهيا شراهيا[1] ، وان كنتم

---

(١) أصلها سريانى بمعنى الأزلى الذى لم يزل .

من النصارى ، فبانارشين أو لوغص كراهيا ، وان كنتم مجوسا بالنار وبالنـور ، والظل الحـرور ، وان كنتم مسلمين ، فبحق الكتاب المبين ، وبفضل بركة طه وياسين وسيد المرسلين ، أجيبوا عزائمى ، واجتمعوا لتمائمى ، لا سماء تظلكم ولا أرض تقلكم ، بالذى أمر البرق فلمع ، والنجوم فطلع ، أيها الجان اللابس لهذا الانسان ، اخرج من الأنملة ، وادخل فى هذه المكحلة (فيعطس هـذا الصبى ويقول) :

الصبى : يا حكيم دخل كله ، وما بقى الا أقله .
(فيحرزه ميمطرون ... ثم يقول)

عواد القرامطى : سد رأس المكحلة بشمعة ، وادفنها فى هذه البقعة .
(فيفيق الصبى ويقعد ويترنم وينشد) :

الصبى : جمـال وجهى يسبى بحسنه كل جنس
بحسن خلقى وخلقى ولطف ودى وأنسى
قد صرت أدعى حبيبا لكل جنى وانس
(وينصرف فيخرج) .

« المنظر الحادى عشر »

شبل السباع : (ومعه الأسد والأتباع ، وهو منقاد بالسلاسل والأغلال، وهو ماش تارة كالمختال ، وآونة كالمغتال ، وقد اتخذ من لبدتيه كالفيل ، ورد ورقتـه الى يافـوخه فصارت له كالاكليل ، والنمر غير خائف ولا مرتاب وكشر عن ناب ، غير تاب ، هذا وشبل السباع وقتا يروضه ، ووقتا ينقل

عليه جره ونهوضه ، وهو مع ذلك ينشد بقوة جنان ، وقلب غير جبان) .

انظروني يا سادتي كيف حالي
في مداراة ضيغم قتال
ملك جائر أروم رضاه
كل يوم بذلة واحتيال
ليس يبقى على الا لأني
سائس مطعم بلا اخلال
وأنا في يديه قطعة لحم
فانقذوني من آبقة الاكال

(فيبادرون الى اجابة طلبة ، ويستعيذون بالله من شر سم الأسد وغضبه ثم ينصرف فيخرج) .

« المنظر الثاني عشر »

مبارك الفيال :(وقبله ، ويعلو بالهندية قاله وقبله) طللا طيلا طلندا ؛ اكندا كروادا كراندا . (ثم يدق هامة الفيل بكلابة الحديد ، ويأمره أن يخدم جاثيا كالعبيد ، فينهض جائلا بزلومته في الطريق ، ومبارك الفيال ينشد بلسان ذلق طليق) :

انظر الى الفيل في تهويل خلقته
واعجب لاتقان صنع الخالق البارى
كقبة بنيت عمدا على عمد
وقيرت ظاهرا بالزفت والقار

بل كالسـفينة فى يم قد انقلبت

وقد رمى ظهرها رام بيتـار

تخال من ورق القلقاس قد نبتت

أذناه حـين تراه غاديا سـارى

(ثم يولى مطرقا بتلك الزلومة والصبيان ينادون حوله)

الصبيان : حالومه ، زلومه ، حالومه ، زلومه .

(ثم ينصرف فيخرج)

« المنظر الثالث عشر »

أبو العجب : (ويقود جديه المذهب ، ويشير اليه ، فيحرك شراريب قرنيه ، ثم يأمره أن يقوم على رجليه ، وأن يريه الولد الحلال بيديه ، ويرفعه على الكرسى والقطع الخشب ، وينشد معرضا بالطلب) .

علمت تيسا فلـم يعـدد ذلك التفهيما

وصار بالجدى نجمى ، وما عرفت النجوما

والتيس أرشـد ممن لا يقبل التعليمـا

(ثم يذهب وقد ملأ كفه ، والجدى خلفه ، فتخرج)

« المنظر الرابع عشر »

الصانعة : (بالمشاريط والكاسات وترفع صوتها وتقول) بالصانعة يا بنات .

(هذا وقد تأبطت المخلاة ، وقد أظهرت جيدها بالطوق والشنوف[1] المحلاة ، وغرزت عصابتها بكلاليب الابر

---

(١) الشنوف : الشنف هو القرط الاعلى .

وتوشحت بمروط[1] الخز من الحبر وكشفت عن ساق أبيض منقوش ، فتتحرك لوصلها الدما ، وتسفر عن وجه أحسن من صورة الدمى ، وتقول) :

صاحبة الصورة : يا نور عيني ، غنني في حسيني

(ثم تقرع — الصانعة — المسامع ، وتمد صوتها في الشارع) :

يا معشر العشـــاق من له ثبات
اذا زعقت الصـــانعة يابنـــــات

* * *

أنا التي أســبي عقــول الرجال
بلين أعطــاف وغنــج الــدلال
وأطمع النسا بطيب الوصــــال
وأنا من المهــا الغــر الشامخات
لمــا أنادى : الصـــانعة يابنــات

* * *

من ذا رأى في مصر أو في الشام
هذا اللما من تحت هذا الوشام
مثل الأقاحي ، أو كنوز البشام
كخضرة الآسي وحــلو النبــات
لمــا أنادى : الصـــانعة يابنــات

* * *

أنا العروس الكاملة بالحـــلى
في كل شــارع لى به مجتــلى

---

(١) المروط : ج مرط وهي أكسية الحرير وقد تسمى الملاءة مرطا .

ومن رأى ردف وخصري خـلى

الا افتتن من فرط عشقي ومات

لمـا أنادي : الصـانعة يا بنـات

* * *

أمص روحه فى مجارى الكئوس

وان غشى (١) منى أعانق وأبوس

وما أجرحه قط بشراط وموس

الا بالحـاظ المهـا الفـاترات

لمـا أنادي : الصـانعة يابنـات

(فيصبو اليها من فيه دم ، ولا يجاوزها ناظر ولا فم — فيخرج) .

« المنظر الخامس عشر »

أبو القطط : (والفأر فى السـفط ، ويشير الى هره ، ويترقم الى انشاد شعره ، ويقول) :

أصلحت من طبعه الفساد

وقدت من شأنه العنـاد

فأرا وهـــرا آلفت حتى

تأكـد الحب والوداد

(ثم يقول) :

أصعد يا نمير الى الطارة ، واحذر أن تعض فاره ، واخرج له يا سمور المذنب واتبعه ياسنان الملتهب ، وخـذ أنت الفروة الحمرا ، وأنت الفروة الصفرا وأنت يا سـمان

---

(١) غشى : بمعنى اصابته غشية فهو مغشى عليه .

الغيط ، والحقه يا سنجاب فى الحيط ، وقف أنت يا بليق على ظهره ، وعضه يا أبا الجرذان فى نحره :

(فيمتثلون ما آمر ، ويضحك من ذلك من حضر ، ثم يقــول) :

من جاد علينا بايثار ، لا بلاه الله بأذى الفار (فينصرف ويخــرج) .

« المنظر السادس عشر »

زغبر الكلبى : (وأصحابه ، وجراه وكلابه ، ثم يقعد ، وينشد) :

تعلمت آخلاق هــذى الكلاب
ومن لى بأمثــالها من صحابى
وفاء وصــبر وحفــظ الذمام
وذب عن الخيل عند الضراب
وتــسهر ان نمت فى قفــرة
وتحفظنى من ضوارى الذئاب
كلاب ولكنهــا فضــلت
على بعض قوم مشوا فى الثياب

(ثم يقول) الا انتى يا سادة ، وأهل الجود والافادة ، أدبتهم على امتثــال أمرى ، ثم أرقصــتهم على طارى وزمرى ، أين أنت يا فطيس الأقطــم وأنت يا دبوس الأصلم ، أين هو طبق الورد وسوار ، وعكرش وعنابه وكلبهار ، (فتجاوبه كلابه بالعوا ، وترقص على الايقاع بالسوا ، فيقول) :

اغتنموا دعــاء الكلاب ، واعتبروا يا أولى الألبــاب ،

واسعفونا ولو بالمكسر والعظام ، فضيف مثلكم لا يضام.

(ينصرف . فيخرج) .

« المنظر السابع عشر »

ابو الوحش : (والدبة ، وعصاه والركبة ، ويضرب بها ضرب النواقيس ويقول) :

أزمر يا خميس ... (ثم ينشد) :

صحبة الدب علمتنى الكفاحا

وأرتنى من الفساد صلاحا

لى خل من الدباب غليظ الطـ

ـبع عات عاص يصد جماحا

هـذبته عصاى حين عصانى

وأرته الأفراح والأتراحا

(ثم يقول) هذا مشى السمان ، وهـذا رقاد الصبى الكسلان ، من يصلى على النبى المنتخب ، والرسول المنتجب ، بحياته لا تولى ، وان لم تكن لى فكن لى ، ها أنتم أطال الله أعماركم ، وعمر دياركم .

(وينصرف فيخرج) .

« المنظر الثامن عشر »

(السودانى ودبادبه ، وطرطوره وذوائبه ، ويهز المزاريق[1] ، ويكر مقبلا ومدبرا فى الطريق ، ويحلق عينيه ، ويفتح بأصبعيه شدقيه ويهملج كالبغل ، ويرقص ويغنى على ايقاع الطبل ويقول) :

---

(١) المزاريق : ج مزارق وهو الرمح القصير .

ناتو يا ناتو يا ناتو يا ناتو :

غزلان السودان	انسان الانسان	لو عايشوا الصبيان
غيره ماتو	ياناتو	
دعنا نتمرز [1]	بكره ونسكر	يا مهتار عنبر
فى كبدى هاتو	ياناتو	
لولا ذى الأمزار	مع سمان الفار	ما أصبح مختار
يهوى ستاتو	ياناتو	
صفى لى الطبطاب	عيشى اليوم قد طاب	لا ثاث الجلاب
هذى أوقاتو	ياناتو	
غنى يا ساجاموس	لى فى جان يا دوس	واشرب بالقادوس
وامسح حفاتو [2]	ياناتو	
سمرا محبوبة	حمرا كالطوبة	من خلا النوبة
ياما قد فاتو	ياناتو	

(ثم ينصرف وقد تزود ، وملأ المزود ، فيخرج) .

« المنظر التاسع عشر »

شدقم البلاغ : (بالسيف والتبان ، والرمح وبالسنان ، فيفغر فاه ، ويستند على قفاه ويبلع الصلدة والرمل ، ويقول هذا بسعادة جامع الشمل ، وينشد) :

بلعى لأطراف العوالى

والتبن أو خشن الرمال

(١) نتمرز : نشرب المزر وهو منقوع الذرة .

(٢) حفاتو : يقصد الحوافى .

آهنـا وأحلـى مأكلا

تالله من منن الرجـال

(وينصرف فيخرج) .

« المنظر العشرون »

ميمون القراد : (بنسناسة ، وقرده ووسواسه ، ويقول) :

آتاكم الشيخ النجدى ، طبل طبلى ، وزمر زمرى ، ورقص قردى :

قـرد يكاد من التفهـم ينطق

وتراه من حسن الرشاقة يعشق

ما جاز دارا فى ذراها طاقـرا

الا وكاد بسـقفها يتعلـق

يسطو سطو العبد الخصى منافقا

ويظـل يرقص تارة ويصـفق

وله يد الصـباغ ظاهر كفـه

عنـد الاشـارة للامانة أزرق

وعليه من زغب الخلاف ملابس

بل فرو سنجاب عليه وينفق

واذا جلست فـسمتى فى كفه

وهو الحريص بها لئلا يحدق

وبه اكتسابى بالذى علمتـه

من بعد ما ذبح الجدى الأبلق

ورأى الذى صنعت يدى فى كفه

فانقـاد باقى ما أروم ويسبق

(ثم يرقصه بالطرطور ، ويدوره على الحبل فيـدور ، وينشد) .

بالله عليـك يا ميمـون

رقص السمينة كيف يكون

***

فرج عليك من قد حضر

ثم التقف هـذى الأكر

والبس (؟) النثر

وارقص لنـا كالميزون

بالله عليـك يا ميمـون

***

واقفز على رأسى وطيح

والعب بدبوسك مليح

وحط رأسك واستريح

واجمع قطيعـات الزبون

بالله عليـك يا ميمـون

(ثم يقول) يا سراة الناس ، ارحموا من رزقه على يد هذا القرد وهذا النسناس . (ثم ينصرف ويخرج) .

« المنظر الحادى والعشرون »

وثاب البختيارى : (وحباله والصوارى ، ويمشى على الحبـال بقبقـابه ، والناس لسقوطه فى ارتقابه ، ويصفق بيديه ، والأبصار شاخصة اليه) .

صناعتى باللطف لا بالقـوى

وسقطتى لا يرجى فيهـا دوا

أدركت غايات العــلا صاعدا

شــأنى عجبــا واســــتوى

خفــة جســم طار من لطفــه

ســبحان من يمسكنى فى الهوا

(ثم يخرج هابطا كالشهاب ، ويتعلق بابهام رجله فى طنب من تلك الأطناب فتزوغ اليه الأبصــار ، وتخفق قلوب الحضار . ويقول) :

يا سادة ما أقدمت على هذا الخطر ، الا لأفوز منكم ببعض الوطر ، ولو مت مكانى ، لما قصرتم فى تجهيزى بأكفانى ؛ فرحم الله من رأى توعر طرقى ، ورشح ولو بقطرة فى حلقى . (فاذا فتح الجيب ، وانهل السيب قبل الأرض ، وقال) أديت الفرض (وينصرف فيخرج) .

« المنظر الثانى والعشرون »

جراح المنبل : (وعقله المخبل ، وقد خرم أنفــه ، وحز بالموسى كتفه ويقول) هات يا أملى (ويجرح نفسه ويقول) : بالعلى (وينشد) :

كل صعب على رضاكم يهون

وجنــونى بمن هويت فنــون

يعجب الصبر من تصبر قلبى

واحتمالى ما رمقته العيــون

جلدى كلف بتمزيق جــلدى

وجفونى لدى السيوف جفون

(ثم يقول) وحق الذبيح ، والأتزع الجريح ، ان لم أجد

لى مواسى ، حزيت عصبى بهذه المواسى ، أو قطعت كتفى ، أو رميت أنفى ، أو قطعت لحمى تقطيع الشوا ، اعتمادا على هذا الدوا ، المدخر المشكور ، لمن عنده فرس معقور ، أو حمار مكسور ، وهو مجرب فى لحمى بهذه الافادة ، وصيدى والله جراده (ويتصرف فيخرج) .

« المنظر الثالث والعشرون »

(حمال المشاعل ، وهو جايل ، فى ميدانه ، ومفتخر على أقرانه ، وينشد) :

لا ودخان المشعل	وجمرة المشتعل
وعرفه الذى سرى	يزرى بعرف المندل
فى صعدة من آسل	ما مثلها فى الأسل
تزهى بنار رفعت	مثل اللواء المسبل
ليس لنا مماثل	فى فعلنا والعمل
نحن الكرام فى الورى	بما لنا لم نبخل
نيراننا مرفوعة	فى سهلها والجبل
وكم بنا وال غدا	مفتخرا لما ولى
تهابه الورى اذا	دنا بباب المنزل
نحرسه من العدا	فما به من وجل
وكم هدينا تائها	فى جنح ليل أليل
بكل نور ساطع	به الظلام ينجلى
مشاعل كأنها للنيو	فر ذو خفل
أو مثل عين الشمس فى الشـ	روق أو فى الطفل

من كل نار شت غدا   لسانه كالمنصل
عذب المقال والدلال   لنطقه كالعسل
يقول للمسلم قول   سايل مبتهل :
هات أخلف الله عليك بالعطا المبذل
يا شمعة الأجواد يا   نور سواد المقل
مولاى يا خير فتى   محترم مبجل
جد لى بما وعدتنى   بحق مولاى على
وان آتى من النصا   رى ذا وقار مفضل
يقول يا قسيس كل بيعة وهيكل
بمريم البتول   ذات الولد المكحل
ببطرس رأس كنيسة الاله الأول
ومرقص الذى له الكرسى قبل الدول
أعنى به الاسكندرى   بطركا يوم ولى
بحق سمعان وتوما   والفخار الأكمل
يبولس مع التلا   ميذ ذوى الترسل
بنظمه الدر الذى   فى شعره الأبصل
بالشهدا اذ غدوا   صرعى بغير مقتل
جد لى وكن لى مسعفا   يا أملى يا أملى

(أبيات متبجحة فاسقة)

هات اعطنى يا سيدى   يا سندى لا زلت لى
واذا أتى من اليهو   د ريسا ذا جذل
يقول يا زين اليهود   فى اليهود الأول
يا نور شبون الكبيس   بالقديم الأزلى

بتجل عمـران كليم　　الله رب المـلل
بالعشر كلمـات التى　　نوجى بها فى الجبـل
أو بالأناطـير التى　　تفضيلها لم يجهل
مـال يعقـوب وأسـرا　　ئيل فى التوسـل
جـد لى بفلس أحمـر　　كجمـرة فى مشـعل
ولا تهملـنى ولا تمطـل مطـال البخـل

(شـعر سـفيه قبيـح)

هـذا وكم من خشـن　　زحنـا بالمعـول
كأنـنـا فى جـوفه　　مثـل الدواء المسـهل
صـنعتنا محمـودة　　وهى كبطن عتـل
فان تجـد مجرسـا　　على حمـار أرحـل
تدمـع عينيـه كأن　　قد كحلت بفلفـل
فنحـن بالدرة عـن　　قـذاله لم نعـدل
تقـول قـولا يزعـج　　أسـماع ذات الثقـل
هـذا جـزاء كل من　　يقـول ما لا يفعـل
وفى النـداء كم قد أمرت　　النـاس فى المسـتقبل
معاشر النـاس اعملوا　　كذا ومن لـم يعمـل
فلا يشـكو ما يلتقى من　　الـذى قـد قال لى
كذا ينادى اذ يضـيع　　ضـايع من رجـل
يرد لنـا عليـه　　كافينـاه بالمحـال
مـع الثـواب يا بنى　　الحـلال والتفضل
ونسـلخ الميتـة من　　ثور ثوى أو جمـل
حتى يصـير جنـة　　من الأذى للأرجـل

فما ترى فى الناس من ... ذاك سوى مستعل
وكم أقمنا بحدود ... الله من ذى الحيل
من كل لص سارق ... مثل البلا المنزل
أعرف بالدار من ... السكان بالتحيل
يسمو الى الدار ... من نفس متصل
أدخل فى الضيق بها ... سمو الكوكب المتنقل
ثبت الجنان فهو ... لا يقلق فى التحيل
يدب مثل النمل ... فى البيت على تمهل
يغشى النيام موهنا ... مثل نسيم الشمال
حتى اذا ما زال ... ذيل ستره المتسبل
جنبناه والوالى ... بكل راجل كالبطل
تمسكه فيغتدى ... كالفرس المشكل
فتارة تفصل بين ... كفه والمفصل
وتارة نصلبه ... ان كان رب مقتل
وفى القمار بالفصوص ... أمرنا كالمثل
يلوح فى أكفنا ... كالجوهر المفصل
فدابها فى راحة ... بعنقها له ولى
ودأبها قد قمروه ... وهو ذو تذلل
يقول يا ليت قنعت ... باكتساب الأول
ولم أكن فى منصبى ... أظلنى لم أعزل
كأنها النجوم فى ... تغييرها للدول
وكم لنا تجارة ... فى خير نبت خضل
حشيشة لون العذار ... فوق خد صقل

يبيعها للنــاس ان رخصت بيع العسـل
نحن بنـو ساسان من ملوكها ذات الحلى
صـفاتنا هـاتيك فى تفصـيلها والجمـل
اختصرت قصيرة تغنى عن التطـــول
بالحيـلة عـدنا عالى الدار فى الموصـل
نشرف فيها شـرف الشمس ببرج الحمـل
واسـأل الله سـؤال سـاجد مبتهـل
تجـاوزا عـنـى فى هـذا الخطـأ والخطـل
(فاذا بث صـفاته ، وملأ مخلاته ، انحرف ، وانصرف ، فيخـرج) .

« المنظر الرابع والعشرون »

عساف الحادى : (من جانب النادى ، ويرد راحلته وينادى) :

يا ربنـا بالبيت والمقـام
بلغ سـلامى للنبى التهـامى
حادى السراقف بى على الأعلام
ليشـتفى قلبى من الغـرام

دفعا قليلا أيها البوازل ، مهده طيبة والمنازل ، (ثم يقول) يا دليل الحايرين ، وأمان الجايعين ، يا دليل من ليس له دليل ، يا حامل الثقل بالزاد القليل ، ارزقنا واياكم فى هذا العام ، الحج الى بيت الله الحرام ، والزيارة لقبر سـيد الأنام ، محمد عليه أفضل الصلاة والسلام (وينشد) :

حيث اتجهت فلى اليـك تطـلع
ولشمس حسنك فى ضميرى مطلع

ولئن نظرت الى حقا لم تجد
أبدا لغيرك فى فؤادى موضع
ان كنت يممت الحجاز فمقلتى
وادى العقيق ودمع عينى يتبع
ما كنت أحسب قبل تشييعى
لكم أنى لقلبى فى الحمول أشيع
تعدو البلاقع منكم ما هوله
ودياركم لما رحلتم بلقع
(ثم يقول) من مد يده الى بمعروف ، ولو بخيط صوف ، أو بكف من الشعير ، فى علف هذا البعير ، رزقه الله فى هذا العام ، الحج الى بيته الحرام ، وزيارة قبر النبى عليه أفضل الصلاة والسلام ، (وينصرف فيخرج) .

المنظر الأخير

« الخامس والعشرون »

عرنب : يا ريس (على) كيف رأيتها بعلى ، (وينشد) :

والله لولا خشية	الملال
ما فيه من مستغرب	الأمثال
لكن اخواني ذوو	أفضال
قد حاولوا حقيقة	الخيال
وألزموني ذاك	بالسؤال
فقلت لهم ذلك	بامتثال
مستغفرا ربى ذا	الجلال
لى ولذاك الشيخ	دانيال

ولولا أن الاطالة ، داعية الى الملالة ، لأطنب عبدكم وقال ، ولا استعفى ولا استقال ، فلذلك اختصر من الاعتذار ، واعتذر من الاختصار (وينشد ويقول) :

يا الهى أنت السميع القريب

وأنت الى كل داع مجيـــب

ســألتك بالمصـــطفى توبة

فانى عبـد شـــكور منيب

وانى ومجدى وشـانى وفنى

غـريب غريب غريب غـريب

« وتنتهى بذلك باية « عجيب وغريب »

— ٣ —

بابا المتيم، والضائع اليتيم

شخوص البابة

الشخوص البشرية :			الشخوص الحيوانية والجمادية :
المتيم :	}		ديكان
الدميم :		عشاق	كبشان
بابا البيرم :			
اليتيم :			ثوران
زبهون : الحكم			أدوات مائدة
شخصيات أخرى			

« البابة الثالثة »

(من طيف الخيال ، ووصال ، بابة المتيم ، والضائع اليتيم وبالله المستعان)

قد أجبت أيها الأستاذ المعلم ، والمنطبع المترجم ، سؤالك الثالث ، وخضت معك خوض الحارث ، وارتجلت لك هذه البابة كرما بالاجابة ، وهى بابة المتيم ، والضائع اليتيم ، وضمنتها طرفا من أحوال المحبين ، وطرفا من الغزل الذى هو السحر المبين ، وطرفا من الملاعيب ، وطرفا من المجون الذى ما عيب فاذا دعيت الى صدر من صدور الزمان ، فأجل الستارة وغن فى أصبهان :

(المقدمة) : قل لسادات الزمان لا برحتم فى أمان

وبقيتم فى نعيم ما تبقى الهرمان

(فيخرج شخص هيجه الغرام ، وأتلفه السقام ، وأذابه الأرق ، حين ذاب لحمه ورق ، فيبكى بانتحاب ، وينشد متأوها باكتئاب) :

المتيم : أهل الغرام تجمعوا وتوسلوا وتضرعوا

دقوا لأبواب الاجابة بالدعاء لتسمعوا

موتوا تعيشوا فى الهوى وتمزقوا وتقطعوا

وخذوا حديث متيم عمن سواه أو دعوا

صب سماه دموعه من صبها لا تقلع [1]

---

(١) تقلع : تنقطع .

لم يبق الا أعظم　　من جسمه تتقعقع
وادى العقيق بجفنه　　والدمع منه ينبع
يا لائمى ما فى فؤادى　　للملامة موضع
ما فى سلوى لا ولا　　فى فضل حبى مطمع
ان المتيم من اذا　　هجع الورى لا يهجع

(ثم يقول) آه .. أواه .. واحباه ، واقلباه ، المتيم مسكين ، ذبح بغير سكين ، من أرسل ناظره ، أتعب خاطره ، ومن بذل نفسه للهلكة ، فليصبر على سوء الملكة ، والعاشق كل شيء يذكره ، لمعان البرق يؤذيه ويؤرقه ، وهبوب الريح يسهره ويقلقه ، واذا دنا الليل منه ، هرب النوم عنه .

(ثم ينوح ويعدد فى رهوى ، ويبكى ولا يرعوى ، وينشد) :

هكذا كل أخى وجد يكون
أم أنا وحدى فى هذا الجنون
بى من الأتراك أحوى أحور
لحظه فيه فتور وفتون
من معينى ومعينى أدمع
وعيون الصب فى الصب معين
اين الأعطاف قاسى قلبه
آه لو كان لذى وجد يلين
أنا من ألحاظه مع قده
ميت اما جريح أو طعين

قد حكت منى نسيمات الصبا

فلهـذا تنثنى من الغصون

يا حمامات اللوى هل مسعد

لى منكر مشـوق أو حزين

أين من يبـكى لالف نازح

فأنا البـاكى ولم يبرح قرين

(ثم يقول) أيها السادة ، مسيتم بالسعادة ، ولا بليتم بعشق متدال ، واقلاس عاشق متذلل ، عبدكم المتيم ، الهائم الضائع فى اليتم ، الذى فتن الألباب ، وأغلق على الملاح الباب ، ذو القوام الأهيف ، والخصر المخطف ، والطرف الأدعج الأوطاف [1] ، والردف المردف ، والجبين الأبلج ، والثغر المفلج ، الذى خده الورد وعذاره البنفسج الكامل الأوصاف ، القليل الانصاف ، وكان أول ولوعى به ، والتعثر فى طلبه ، بقاعة الملاح ، وعلى بابها تزاحم من أفواج بعد أفواج ، وهم ينظرون الى فتى قد تجرد عن فتاة ، وأحدقت به عيون رقباه[2] ، والعشاق تعـوذه بطه وياسين ، وقد نثرت عليه الذهب والدنانير ، وأقبل بوجهه كالقمر المنير ، فلما رأيته خطف قلبى ، وأذهل لبى ، فارتجلت هذا الموشح فيـه ، وتأنقت فى ابداع قوافيه (وينشد) :

---

(١) الأوطف : ذو الرموش الطويلة الغزيرة ٠

(٢) رقباه : رقباؤه ٠

غصن من الباب مثمر قمرا يكاد من لينه اذا خطـرا

يعقـد

* * *

أسـمر كالسـمهرى معتـدل

ولحظـه كالسـنان منصـقل

نشوان من خمرة الصبا ثمـل

قد تدلل على اذ سـكرا

كذاك فى الناس كل من سكرا

عربد

* * *

حملت وجـدا كردفيه عظيمـا

وصرت نضـوا كخصره سـقما

والعشـق داء يعجـز الحكما

والوجد شىء لو حمل الحجرا

أيسره ذاب منه وانفطـرا

وانهـد

عيناه مثوى الفتور والسقم

قد زلتا من سطاهما قدمى

سيفان قد جرد السفك دمى

ان أنكرا قتلتى وقد شهرا فهادمى فوق خده ظهرا

يشـهد

بديع حسن سـبحان خالقـه

سـل ذكى الشـذا لناشـقة

أبيض ثغر يبدى لعاشقه
ثمل عذار يحير الشعرا

وفود شعر يستوقف الزمرا

أسود

لا تلحنى يا عذول بالعذل
فاننى من هواه فى شغل
وانظر الى من به الحب بلى
لو عبد النار قبله بشرا لكان من حسنه بغير مرا

يعبد

وجد أذاب الحشا فحرقنى
ونيل دمعي جرى فغرقنى
لكنه بالنداء أخلقنى
فكدت أمشى فى الدمع منحدرا

وذاك أنى بقيت منكسرا

مفرد

* * *

يبلبل الألباب طرفه الشجى ، وعذاره البنفسجى ، هذا وأنا موصلى الدار ، لا أدق الا الأبواب الكبار (فيخرج اليه شخص ذميم ويقول) :

الذميم : غلامكم القديم (ويضرط من فمه بصفير ، ويتبع تصفيره بشخير ، ويقول) :

يا متيم خانك الاعتقاد وتبدلت بالياسمين شوك القتاد ، وعرضت عرضك لمعترض ، وتداويت من المرض بمرض ،

وقابلت الطعان بطعانك ، وقابلت سنانه بسنانك ، وهبك تلت الوطر (...) .

(يأخذ فى تعديد أوصافه ومحاسنه ويزهو بها) .. وأين لحم الخروف من الكبش أبو الصوف ، وهل يتدارك الرمق ، الا بصغار الفراريج من المرق ، وما أكلت اللوزة بقشرها ، الا للطافتها وصغرها ، وبجملتها تبتلع الصغيرة، ولا كذلك السمكة الكبيرة (وينشد) :

مثل الحرير ليانا فى مجسته
وعرف ابطيه من عرف الرياحين
عذب المراشف حلو الدل ذو شنب
لدن المعاطف فى حسن وفى لين

والصغير متى رأيته يخجل ويغضب ، فاجن من خديه التفاح المخضب ، ومتى رأيته يأتى من المكتب ، فالمداد عذاره واللازورد فى خده المذهب ، لا يحظى بوصاله الا السعيد ، وأما يوم (...) فذاك يوم عيد (فيقول) :

المتيم : فض الله فاك ، ولا سلمك ولا كفاك ، وأين الهلال من قمر الأبدار ، وأين الرمان المشتهى من الجلنار ، ويحك ! أيفضل البلح على التمر ، وأين للحصرم لذة الخمر ؟ ... فبالله عليك ما رأيت معشوقى اليتيم ، وغلامه يريم ؟ فوالله ما أعرف فى غلمانه ، الا ضايع احسانه وهو هذا الغلام ، كالمقود واللجام ، وكيفما اداره دار ، وأينما سيره سار ، والى حيث أماله مال ، و (ينشد) :

يـكاد من رقـة ألفـــاظه

يجمع ما بين الهدى والضلال

وأما يوم زلقة الحمام (وينشد قصة حبه به يوم زلقـة الحمام فى ثلاثين بيتا) :

شاع أمرى بزلقـة الحمـام

وفهمتـم حديثهـا فى الأنام

كان ما كان وانقضى غير الى

زلقـتى من عجـائب الأيام

جزت من منزلى لحمام باب الد

ـرق والصبح غرة للظـلام

فلقيت الحبيب يخطر فى الد

ل كغصـن النقايلين قـوام

(ويظل يتابع قصته اللوطية الفاضحة الى أن يقول) :

يا لهـا زلقـة جرت بهـا قلـ

ـبى وان كسرت جميع عظامى

فاسـمعها ياذا الفضـــايل منى

كعود الحبـاب فـوق المدام

بين جـد من المجـون وهـزل

وحـلال من سـحرها وحـرام

(وتلى ذلك قصيدة من أحد عشر بيتا من الشعر الاباحى المتعفن) (فيخرج البابا بيرم ويقول) :

بابا البيرم : يا سيدى المتيم ، قد مشت الأمور ، وانشرحت الصدور ، وما زلت مع اليتيم أقرأ على أذنه ، وأعمل على عقله وذهنه ،

حتى لانت لك معاطفه ، وحسنت عواطفه ، وقال لى : بحياتى يا بيرم حقيقة يعشقنى المتيم ؟ فرددت : أى والذى أنزل بالحق الكتاب ...

(ثم نعلم من بابا بيرم — الخادم القواد — أنه لم يكتف بتعديد سجايا المتيم ومحامده لمخدومه اليتيم بل أضاف الى ذلك ما يملكه المتيم من حيوانات عجيبة ، ومـدى هوايته للرياضة وعشقه لها ، ويبدو أن اليتيم مغرم هو الآخر باقتناء الحيوانات اللاعبة المسلية ، فسر المتيم فرحا ورقص طربا وأحضر الخمور والكئوس وغنى حتى جلب اليتيم فغنيا بالتناوب وفى ختام الدور يغنى المتيم لديكه « أبو العرف صباح ») [1] .

المتيم : مالى الا ديكى أبو العرف صباح

الفارة فى الديوك نقرا وصياح

قد مد الى النقار عنقا وجنـاح

فاقبله وما عليك فى ذات جنـاح

---

(١) الغرض من هذه البابة كما هو مذكور فى المقدمة ، هو عرض جانب من أنواع الغزليات مع شرح أحوال المحبين والعشاق ثم بيان (طرف من الملاعيب) والمقصود من ذلك عرض جانب اجتماعى معين يتضمن ألعابا مسلية كانت شائعة فى ذلك العصر ، على أن تختم البابة بعد هذا باخراج ألوان من العشاق والمحبين على اختلاف أمزجتهم وميولهم الجنسية المتطرفة ، غير أننا لانجد فى النسـخة المصرية هذه الملاعيب التى أشار اليها المؤلف فى تقدمته للبابة سوى اشـارة بسيطة وكل ما يرد حتى قبيل النهاية مجلوب على النسخة التيمورية وأثبتناه ملخصا غير مطموس المعالم ، استكمالا للوضع الذى يمكن أن تكون عليه البابة الثالثة التى لولا حوادث المناقرة والمناطحة لكانت خلاصة لاستعراضات جنسية مزرية معتوهة .

المتيم : لا تذكر ديكك صباح ، حتى ترى القيم صياح ، الذى ما قاومه فى الديوك أحد ، وهو لذلك بيضة البلد :

ديكى صياح من الهنود حذار من بأسه الشديد
ان كان منقاره فطارا فان كفيه من حديد
كأنما عرفه عقيق يرى على وردة الخدود
له اذا هاجه نقار من خصمه وثبة الأسود

(وبعد أن يطرى كل منهما ديكه ويثنى على مقدرته فى المناقرة ، يتحدى اليتيم بديكه ديك المتيم ، ويقبل المتيم ذلك التحدى على شرط المراهنة ثقة بقوة ديكه ، فتوضع الرهون على يد الحكم واسمه (زيهون) ويخرج . ديك اليتيم أولا ثم يتبعه ديك المتيم فينشد) .

المتيم : أهلا وسهلا بطلعة الديك كأنها عروة الصعاليك
أتى بتاج كأنه ملك بين دجاج مثل المماليك
بطيلسان مثل الحرير مع التبر على منكبيه محبوك
رأيته اذ يسير من ذنبه كأنه الصالح بن رزيك[1]
ويل لديك أتى يناقره وهم فى حربه بتحريك
فانه يستبيح من دمه مالم يكن مثله بمسفوك

(فيقف الحكم بينهما بعصاه ، فينقرانه فى قفاه ، فيأخذ نفسه بالأهبه ، ثم يبتدى كلامه بالخطبة) .

زيهون : الحمد لله فالق الاصباح ، وملهم الديك تقسيم الزمان

(١) رزيك : هو ابو الغارات الملقب بالملك الصالح وزير مصر توفى سنة ٥٥٦ هـ .

بالصياح ، الذى توجه بتاج من عقيق ، وبرقعه ببرقع من الشقيق ، وألبسه الطيلسان المديج ، وأقامه فى صورة الملك المتوج ، وخصه بالكرم والايثار ، وفضله بذلك على جميع الأطيار ، وميزه بالذب عن الحريم ، ومقاومة الغريم ، والصلاة والسلام ، والتحية والاكرام على سيد المرسلين ، رسول رب العالمين ، وعلى آله وأصحابه أجمعين ، وبعد ، فان مكافحة الأقران لاتختص بنوع من الحيوان ، وأحسن ما تفرج عليه السوقة والملوك ، مناقرة الديوك ، لأنه مناصلة ومناضلة ، ومقاومة ومنازله ، وهذان الديكان قد وقفا للاصطدام ، وأصرا على الأقدام ، فمن هرب من النقار ، والتجأ الى الفرار ، وجب عليه ما تقرر ، وليس بعار اذا عاد المغلوب وتكور ، باسم الله عليك ياصياح ، وأعيذك بالله ياصباح .

(ثم يدفع كلا من الديكين الى الاستعداد والمناقرة)

(وعلى ذلك المثال ، وعادة الخيال ، فيستقفى ديك اليتيم من النقار وينزوى بالهزيمة والفرار ، وهنا يصيح اليتيم):

اليتيم : ديكى والله ما انهزم ، ولا على الفرار عزم ، وانما حضر الوقت المعلوم للاذان ، فانصرف من اللعب الى تسبيح الملك الديان ، وهذه عادة هذا الديك المبارك فى الهامه ، واقباله وأقدامه ، ولئن هرب ديكى من صباح ، فدونك كبشى النطاح ، وكل لاعب يعرف كبشى ، الذى كأنه الأسد الوحشى ، يكاد ينطح البروج ، ويهدم بقرنيه سد يأجوج ومأجوج .

(فيعلن الحكم زيهون المناطحة بين كبشى كل منهما) :
(ويقول المتيم أن خروفه من البشمور[1] ، واسمه وحشى ، أما خروف اليتيم فاسمه أبو الشين ، ثم تظهر أم اليتيم ، وهى تحمل فى يدها مبخرة فتبخر خروف ابنها من الحسد وتتحدث عن جمال صوفه وعن وفاة زوجها الذى خلف لها اليتيم ، ويخرج زيهون الحكم بعد أن تذهب لحالها فيلقى خطبة كالتى ألقاها عند مناقرة الديكين ويبدأ تناطح الخروفين ، ويحدث أن يهزم خروف اليتيم ويولى فرارا أمام خروف المتيم ، فيغنى كل من اليتيم والمتيم موالا يتبعه حديث مفاخر لليتيم عن ثوره وعظمته الجسمية الهائلة ، واصفا مزاياه وجمال الحديقة التى يرتع فيها هذا الثور ، فيرد عليه المتيم مباهيا بقوة ثوره وبطشه الشديد ، ويتفقان على المناطحة ، فيخرج ثور كل منهما مستعدا للمنازلة وهنا ينهض زيهون مرة ثالثة ويلقى خطبة كالتى ألقاها عند المناقرة وعند المناطحة ، لكن فى هذه المرة تدور الدائرة على المتيم ، اذ ينهزم ثوره ، ويفر أمام ثور اليتيم المنتصر ، فيزعل المتيم ويغتم وينشد شعرا يسرد فيه حديثا عن ذى القرنين وما جرى له وبعد أن ينتهى من حديثه ينادى) .

المتيم : يا ريس (على) انى أريد أن أصنع من لحمه خواتا الاخوان (فيستجيب لمطلبه الريس ويستدعى الجزار

---

(١) البشمور : قرية مصرية قريبة من دمياط اشتهرت بالخراف الكبيرة السمينة .

تعاشير والكبابجى أبو جعران وتنصب المائدة حافلة بأنواع الطعوم والخمور ، ويحرق البخور والعود ثم تخرج شخوص يرمز كل منها الى رذيلة من الرذائل الجنسية المنحرفة المتفشية فى هذا العصر ، فنرى المخنث واللوطى وناكح يده ثم الطفيلى الذى تدور محاورة بينه وبين المتيم تنتهى بظهور شخص آخر هو ملك الموت وبعد التوبة والانابة يتوجه الى القبلة ويسلم الروح) .

ملحوظة : (فى النسخة الدانيالية التى تحتفظ بها دار الكتب المصرية فى خزينتها التيمورية لم ترد حوادث المناقرة والمناطحة كما سبق أن ذكرنا — وما اكتنفها من محاورات وخطب شعرية ونثرية كما عرضنا طرفا منها ، بل هذه الحوادث وتلك المحاورات اهتدى اليها جورج يعقوب فى النسخ الأخرى وأوردها من بعده الدكتور فؤاد حسنين فى كتابه « قصصنا الشعبى » واذا ما راجعنا تلك النسخة وجدناها تقصر حديثها على صعود اليتيم الى عشيقة المتيم بعد أن هيأ اللقاء بينهما خادم اليتيم المدعو بابا بيرم ثم تنطور العلاقة بينهما بسرعة الى مواقف غزلية قذرة منحطة شكلا ومضمونا ، مما يثير الاشمئزاز والغثيان ، بل ولا يقتصر الأمر على اليتيم وأحواله ، بل يخرج الى المتيم شخصيات أخرى منحرفة أكثر قذارة وأحط قولا وأفعالا كل منها يمثل وضعا أو اتصالا جنسيا شاذا ، وتلك الملاقاة النجسة تتم فى جو معبأ برائحة الخمور وأفعال الجنس المتفننة فى استجلاب اللذة ثم تنتهى تلك الحفلة اللوطية

الكافرة بتوبة المتيم وموته ، ومن الممكن أن نورد آسفين — الماحات مما سجل فى النسخة الخطية المصرية وتمسك عما ازدحمت به من عهر لفظى وحدثى) .

***

(عندما يسر المتيم بقدوم اليتيم ويرقص طربا لحضوره ينشد فيه غزله الفاحش فيجاوبه الآخر بأفحش منه ، وبعد انشاد المغازلات القبيحة اللوطية ، يطالب اليتيم بدنان الخمر ، ويظل يعب منها الكأس تلو الكأس ، حتى يميل رأسه السكر ، ثم يحل مكانه من هم على شاكلته من الشواذ وكل منهم يستسقى المتيم ويلح فى طلب المزيد من الخمر والعربدة ، وبالنظر الى أسماء بعضهم يلوح نوع العمل الجنسى الذى يمارسه كل واحد منهم ويروج له لدى المتيم : بلال البدال — داود القباض — عميرة الجلاد — نبهان الدباب .. الخ .

وفى النهاية :

(يخرج شخص مهول الشكل ، زاهد فى الشرب والأكل ، فيصرخ صرخة يوقظ منها النيام ، وتصحيهم من سكر المدام ، فيقول) :

المتيم : من أنت ؟

الشخص : أنا ملك الموت ، الذى يقرب فى الفوت ، ويقصر الآمال والآجال ويكثر المخاوف ، والأوجال ، ويوقف الأعمال ، فيذهب بالجاه والمال ، هادم القصور ، وعامر القبور ، مسلم الولى المالك الى مهاوى مالك .

المتيم : هل من قبول التوبة ، قبل التوبة ؟

الشخص : باب التوبة مفتوح ، فدونك والتوبة ما دام فيك روح ، قبل اختلاسها وتعطيل أجناسها .

المتيم : (يستغفر الله فى ذلة عن آثامه ويطلب الصفح والغفران) : اللهم يا كثير الجود ، وملك الوجود ، والحوض المورود ، يا ذى الرحمة الواسعة ، والمغفرة الشاملة الواسعة ، ظلمت نفسى ، وضللت فى ظلمات حسى ، فاغفر لى انك علام الغيوب ، وغفار الذنوب فاليك نتضرع ونتوب ، وأنا أشهد أن لا اله الا الله خالقى ، وعونى ورازقى ، وأشهد أن محمدا عبده ورسوله الهادى ، وشفيعى فى معادى ، صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه أجمعين ، الى يوم الدين ، وأشهد أن الله هو الغفور الرحيم وأن الله يبعث من القبور .

(ويتوجه المتيم الى القبلة ، ويقضى نحبه ، ويلحق بربه ، فينتبه القوم ، من الغفلة والنوم ، فيزول حلك الحال ، فيعترفون خوف النكال فيحمل المتيم الى الغاسل ويكفن ، وتشيع جنازته ويدفن) .

انتهت البابة الثالثة

ابراهيم حمادة

القاهرة ديسمبر ١٩٦١